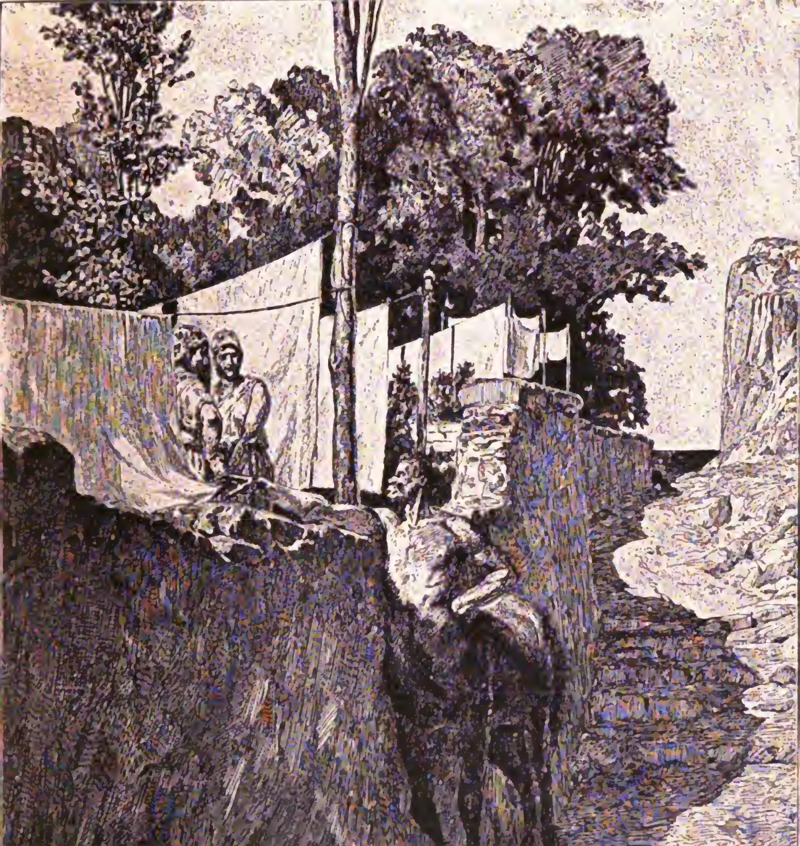


Max Klinger

Paul Kühn

MAX KLINGER

VON

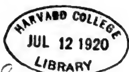
PAUL KÜHN

MIT EINER LICHTDRUCKTAFEL
UND 104 ABBILDUNGEN

ÜBER ALLEM SICHTBAREN RUHT
DER ZAUBER DES INDIVIDUELLEN
LEBENS MAX KLINGER



LEIPZIG 1907
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL


HARVARD COLLEGE
JUL 12 1920
LIBRARY

VORWORT.

DIESES Buch ist entstanden aus dem Gefühl der Dankbarkeit. Für den Kunstgenießenden ist es ein Glücksfall, die Werke eines großen Schaffenden entstehen zu sehen und so an ihrer Entstehung teilnehmen zu können, — ein Glücksfall, der dem ganzen Leben einen neuen Anreiz geben kann, der neue Perspektiven eröffnet, die zu erkennen es sich zu leben lohnt. Immer ist es die „schenkende Tugend" des Schaffenden, die unser Leben bereichert und ihm einen Sinn gibt. Klingers Werke erschließen dem, dem sie zum Erlebnis werden, eine neue Welt einer reichen und großen Empfindung und Anschauung, die ihn auf eine höhere Stufe seiner eigenen Existenz stellt. Denn das ist das Große an Klinger, das er mit Lionardo, Michelangelo, Dürer, Beethoven, Wagner teilt, daß seine Werke den ganzen Menschen vollkommen beanspruchen und in stärkste Mitleidenschaft ziehen. Er ist kein bloßer Augenmensch und keine Inkarnation künstlerischer Prinzipien und Systeme, er ist eine „Natur" im Sinne Goethes. Die Persönlichkeit ist das Höchste; sie ist das Maß seiner Werke. Unbeirrt von den Kämpfen der Prinzipien schafft er an seinem Werke. Er ist einer der ganz großen Phantasie- und Willensmenschen in der bildenden Kunst, — eine Siegernatur. Alle Mächte unserer Seele, aller Drang unseres Lebens, alle schweifende Phantasie müssen sich mit seinen Werken sättigen, und eine neue Schönheit, gesegnet von aller Vergangenheit und Gegenwart, wird sich dem staunenden Auge auftun. Vom Glück dieses Erlebens möchte das Buch ein Widerhall sein. Sollte es den Lesern die spröde Schönheit der Kunst Klingers näher bringen, so wäre alles getan, was der Verfasser gewünscht hat.

Am 18. Februar 1907 hat Klinger sein 50. Lebensjahr vollendet; er steht im Zenith seines Lebens, als Mensch und als Künstler. Aber noch schwankt sein Charakterbild im Urteile der Zeitgenossen. Nach einer Zeit allzu panegyrischer Lobpreisungen gilt es heute für geistreich, Klinger grundsätzlich zu bekämpfen und ihn mit einem Bonmot zu registrieren. Damit kommen wir im Verstehen nicht weiter. Dies Buch bemüht sich, klärend zu wirken und in Klingers Kunst einzuführen. Jedes seiner Werke reizt die Geister, zwingt, Stellung zu ihm zu nehmen, und fast immer sind es Kämpfe prinzipieller Natur, die um sie entbrennen und im Für und

Wider gleich heftig, oft über alles Maß hinaus ausgefochten werden. So ist die Klingerliteratur bereits beträchtlich angeschwollen. Außer zahlreichen, zum Teil recht wertvollen Zeitschriften- und Zeitungsartikeln sind eine Reihe von Büchern und Broschüren erschienen, die entweder das ganze Schaffen Klingers behandeln, wie die Monographien von Franz Hermann Meißner, Max Schmid, Lothar Brieger-Wasservogel und die Studie von Franz Servaes, oder einzelne Seiten in der Kunst Klingers oder seine Hauptwerke würdigen. Die wichtigste Literatur ist im Verlaufe der nachfolgenden Betrachtungen namhaft gemacht. Auch zwei große Mappenwerke, die die Hauptwerke Klingers enthalten, sind erschienen, das herrliche Heliogravürenwerk im Verlage von Hanfstaengl und die Holzschnittmappe im Verlage von J. J. Weber.

Es erübrigt mir noch, allen denen meinen Dank auszusprechen, die durch ihr liebenswürdiges Entgegenkommen und ihre freundliche Mithilfe diesem Buche genützt haben. Den Herren Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin, den Verlegern von fast allen Griffelwerken Klingers, sowie Franz Hanfstaengls Kunstverlag in München ist es zu danken, daß dem Buche zahlreiche Abbildungen beigegeben werden konnten. Die Kunsthandlung von Fritz Gurlitt (Berlin) gestattete in freundlichster Weise die Reproduktion der Radierung „Phantasie und Künstlerkind“, Herr Professor Emil Orlik (Berlin) diejenige seiner Radierung „Klinger als Bildhauer“ und Herr Nicola Perscheid (Berlin) die seiner Photographie Klingers. Es kann aber nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, daß die Abbildungen nur den Zweck haben können, die Anschauung zu unterstützen; keineswegs können sie Qualitäten kennen lehren. Das vermögen nur die Originale. Bei deren Studium findet vielleicht der eine und andere in dem vorliegenden Buche einen verläßlichen Berater. Klingers gesamtes Griffelwerk, einschließlich der vielen, zum Teil sehr seltenen Einzelblätter und Probedrucke, ferner ein großer Teil seiner Handzeichnungen ist im Besitze des Dresdener Kupferstichkabinetts und des Leipziger Museums. Den Vorständen beider Sammlungen, den Herren Geheimrat Lehrs (jetzt Berlin), den Professoren Dr. Sponsel, Singer (Dresden) und Julius Vogel (Leipzig) bin ich zu Danke verpflichtet, den ich ihnen um so lieber abstatte, als mir ihr liebenswürdiges Interesse für meine Arbeit die lange Studienzeit in den Kabinetten in der angenehmsten Erinnerung bleiben läßt. Meinen Herren Verlegern schließlich bin ich zu Dank verbunden für die geschmackvolle und sachkundige typographische Ausstattung, die sie meinem Buche zuteil werden ließen.

Leipzig, Februar 1907. PAUL KÜHN.

INHALTSVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

KLINGER
ALS KÜNSTLER UND MENSCH

Der Künstler und Mensch.

Der wahre Künstler, für den es
keine Richtung als seine Natur gibt.



ER prometheische Künstler ist in Klinger wieder einmal prachtvoll in die Erscheinung getreten. Im einzelnen mag man ihn beurteilen wie man will, ihn als Impressionist oder als „Hildebrandianer“ grundsätzlich bekämpfen, an der Stärke seiner Persönlichkeit zerschellen alle Einwände. Diese Persönlichkeit lebt und schafft ihr Eigenleben; wir fühlen ihre Macht, ihre aufregende, unruhvolle, unser Lebensgefühl unendlich bereichernde Macht. Wie die großen Künstler der Renaissance sieht Klinger in der Kunst ein Ganzes, das seinen Mittelpunkt in der Individualität des Künstlers hat. Der Mensch steht im Mittelpunkt seiner Kunst, hier die menschliche Seele, das ganze Labyrinth unserer Empfindungen, da der menschliche Körper als höchste Schönheit der sichtbaren Welt. Dieser anthropozentrische Standpunkt gibt seiner ganzen Produktion von den ersten Konturzeichnungen über die großen Radierzyklen bis zur Beethovenstatue und den großen Marmorgruppen ihre großgeartete Einheit. Er läßt neben den seltsamen und kühnen Phantasiewerken, neben den erschütternden Tragödien menschlicher Schicksale plastische Werke und Monumentalschöpfungen der Malerei entstehen, die uns als Symbole der „großschreitenden Welt“ als ein Widerspiel höchster Lebensfreude und Schönheit erscheinen. Dieses anthropozentrische Künstlertum läßt Klinger nach allen Techniken greifen und sie mit gleicher Intensität üben und zu ihren letzten Wirkungen

treiben. So greifen bei ihm die drei Künste des Radierers, Malers, Bildhauers stets ineinander ein, eine die andere ergänzend und erklärend. Und in allen Techniken, die er meistert, ist er autodidaktischer Erfinder, ein Spintisierer, der nach neuen Wirkungen sucht und das Reich der Sinnlichkeit erweitert.

Heute ist es beinahe Mode geworden, als Rückschlag gegen den geräuschvollen Enthusiasmus, in Klingers Werken allerlei Unzulänglichkeiten zu entdecken; feine kritische Geister haben, um Formen- und Farbenprobleme bemüht, gewisse Lücken vorsichtig angedeutet, Kunstplauderer haben täppisch auf sie hingewiesen, andere lehnen von Klinger alles ab, was nicht in ihre eigene Ästhetik paßt. Ein solches vorschnelles Abschätzen, das gern in der Form eines geistreichen Aperçus gegeben ist, verrät wenig Kultur. Die Zeitgenossen eines großen Künstlers können nichts tun als seine Individualität verstehen lernen, die treibenden Kräfte, die Aufgaben und Ziele seiner künstlerischen Kräfte. Niemand weiß, welche fortzeugende Kraft in den großen Werken der Zeitgenossen lebendig sein wird. Und diese allein wird doch einmal ihren historischen Wert bestimmen. Es ist augenscheinlich, daß Klingers Kunst nicht bloß Form und Farbe ist, nicht bloß Augenkunst; alle Mächte der Seele, der Phantasie und des Gemüts sind in seinem Schaffen tätig, und der ganze Mensch soll auch in Mitleidenschaft gezogen werden. So will es germanischer Geist; nur eine solche Kunst hat bei uns den Sieg, die nicht nur dem Auge huldigt, die auch Macht hat über Leib und Leben, Geist und Seele. Wie alle genialen Menschen, ist Klinger aus der Totalität seines Wesens zu begreifen. Er besitzt die Instinktsicherheit des genialen Künstlers und ist ein entschiedener Feind aller Systeme; das „Arbeiten mit dem Blick auf Kultur und Systeme" weiß er ironisch abzufertigen („Über den Kulturaufgaben, die den Künstlern in jedem Werke zugemutet werden, geht das Beste zum Teufel, was es am Schaffen gibt: die Naivität"). Die künstlerischen Stoffe drängen sich ihm auf als das unabwendbare natürliche Produkt seines Seins, seiner Leidenschaften, seiner Freuden und Schmerzen.*)

---

*) Eine Definition Liszts über das Wesen des Genies: „Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimtätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, des Erfindens, der feinen Inspiration oder des Hellsehens . . . Aber die Sphäre seines Handelns, die Form, in der es sich kundgibt, die Feststellung seiner Art und Weise, die Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängen von dem Milieu ab, in das die Natur den Genius versetzt hat, in der Zeit, von welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoß er wächst."

Klinger ist „modern", er vertritt eine besondere Form von Nervosität, die erst in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorkommt*). Ein neues, individuelles Empfinden und Denken, eine drängende Sehnsucht nach seelischem Erlebnis, intellektuelle Neugier und die feinste Kultur verbinden sich mit einem Naturgefühl, das ihm „bis in die Fingerspitzen zittert". Dieses äußerst nervöse, bis zum Übermaß sensible Temperament Klingers gibt den Schlüssel für alle seine Werke. Es führt ihn zur Radierung, dem beweglichsten und nervösesten Ausdrucksmittel, zu dem Problem des Freilichts, das ein verfeinertes Sehen in Licht, Farbe, Form zur Voraussetzung hat. Es gibt ihm den Blick für die seelischen Nuancen, macht ihn zu einem der schärfsten Psychologen des Jahrhunderts, läßt ihn in allen Erscheinungen der sichtbaren Welt die Nuance erkennen und besonders lieben. Diese Sensibilität, die noch in jedem Detail vibriert, dem feinsten Kontur, den kleinen, haarscharf mit der Feder gezeichneten Arbeiten eine unnachahmliche Grazie verleiht, dem Marmor die Wärme atmenden Fleisches gibt, macht Klinger zu dem großen Individualisten, der gleich weit entfernt ist von Liebermanns Stenogramm-Impressionismus wie von Hildebrands architektonischer Typisierung der Körperformen. „Über allem Sichtbaren liegt der Zauber des individuellen Lebens."

Dieses Glaubensbekenntnis hätte Klinger auch auf das Reich des Unsichtbaren, der Seele, der Empfindungen und des Phantasielebens anwenden können. Wie er den bedeutendsten Momenten noch ungeahnte neue abgewinnt, bekannten Vorwürfen neue Lebenstiefen gibt, so schafft er auch neue Ausdrücke und Sinnbilder für die Gefühle der Glückseligkeit, der Sehnsucht, der Wollust, der Melancholie, der selbstgrüblerischen Einsamkeit. Renans schönes Wort: „Die Wahrheit liegt in der Nuance" läßt sich ebenso wie auf Klingers Formengefühl auf sein reiches Stimmungsleben anwenden, auf seine phantastisch-poetischen Erfindungen, seine zeichnerische Phantasie, seine geistreiche, tiefsinnige Symbolik. Und ein wichtiger Zug seines Wesens ist: er reflektiert über dieses Stimmungsleben, das wie Musik auf unsere Nerven wirkt und sie zu einer leisen Vibration bringt; er ist ein „Gefühlsgrübler". Dieses Element des Spintisierens, der Reflexion, der Vivisektion der Gefühle, der Mischung von Überbewußtheit, wallenden Leidenschaften und rätselhaftem Dämmerleben ist in allen seinen Werken von Anfang an vorhanden. Den starken Lichtstrahl der Empfindung läßt er sich im Prisma brechen. Hier liegt das

---

*) Georg Brandes, Moderne Geister, Frankfurt a. M. 1882, S. 57 ff.

eigentümlich Fesselnde und Bannende Klingerscher Werke. Sie erwecken ein „Oszillieren der Gefühle", das gleich einer Hypnose wirkt und allem Sein einen neuen, seltsamen Geschmack verleiht. Diese Werke locken und reizen und scheinen zu bitten: deute mich! Wir ahnen, daß sich eine neue noch nie geschaute Welt offenbaren will, und in diesem Augenblicke geraten wir in den Bann der Klingerschen Kunst.

Klinger gehört zu den Künstlern, die zugleich Denker, Dichter und — Musiker sind. Es ist der Versuch gemacht worden, seine Kunst aus dem Geiste der Musik, der Beethovenschen insbesondere zu deuten*). Sie ist durchsetzt und umstellt von gedanklichen, genrehaften, erzählenden, dekorativen, poetischen, musikalischen Tendenzen, von allen jenen „Königreichen der Seele, die um die bildende Kunst herumliegen und zu so wundervollen problematischen Unionen künstlerischer Kultur führen" (O. Bie). Gewiß, es ist eine gefährliche Sache, die Grenzen der Künste zu verwischen; aber darauf läuft Klingers künstlerischer Universalismus keineswegs hinaus. Die Neigung, in den Werken der Kunst grüblerische Ideen, Glaubenssätze der Zeit, ihre Gedanken- und Gefühlswelt niederzulegen, dieser Hang zum Phantastischen und Gedanklichen hat die deutsche Kunst von jeher beherrscht. Wie Dürers Holzschnittzyklen und Stiche sind Klingers Radierzyklen seelische Erlebnisse, Bekenntnisse. Klinger muß immer wieder den Vorwurf hören, er sei „vergrübelt", seine Malerei sei „Gedankenmalerei", seine Plastik „Ideenmeißelei". Es ist nun gewiß, Klingers Schaffen ist kompliziert, er kommt von verschiedenen Seiten an seine Werke heran und belastet sie mit Gedanken. Diese Eigenschaft hat er mit dem von ihm so verehrten Brahms gemein. Was von diesem Spitta sagt, gilt nicht minder von Klinger; er hat den „Trotz, gewaltsam zu verkoppeln, was sich von Natur auszuschließen scheint, und die Laune, organisch-plastische Gliederung, als ein höchstes Ziel zu verfolgen, doch aber deren Genuß durch dichtes Kreuz- und Quergeflecht der Gedanken zu beschweren". Man hat gemeint, daraus allerlei Mängel und Einwände grundsätzlicher Art konstruieren zu müssen. Man vermißte aus diesem Grunde die Ausgeglichenheit und Einheitlichkeit seiner Werke („Es wogt in seinem œuvre von Gestalten, Gedanken, Empfindungen, von Linien, Lichtwerten und Farbentönen, aber man kann weder seine Plastiken noch auch seine Radierungen mit einem Blick zusammenschauen"). Richtig ist, daß zuweilen das „Literarische" und das bloß „Anekdotische" nicht vollständig in die

*) F. Zimmermann, Beethoven und Klinger. Dresden 1906.

Bildanschauung umgesetzt ist; um so bewunderungswürdiger ist es, wie Klinger seine Gedanken und dichterischen Vorstellungen, seine Lebensanschauungen und philosophischen Ideengänge als Symbole sieht und in Formen und Gestalten sprechen läßt; namentlich in seinen letzten Schöpfungen der Griffelkunst, den Blättern vom Tode II und der Brahmsphantasie, gibt er als weltumspannender Dichter Erfindungen von dantesker Größe. Was sagt daneben der Erdenrest des Gedanklich-Anekdotischen in einzelnen Blättern! Der spekulativ-phantastische Tiefsinn, das grüblerische Hineingeheimnissen ist germanische Eigenart; wir finden es in der Tierornamentik der romanischen und gotischen Architektur, bei Dürer und nicht minder bei Goethe und Hebbel. Zudem ist Klinger ein so ausgezeichneter Beobachter, der treu nach der Wirklichkeit arbeitet, daß nur wenige unter den zeitgenössischen Künstlern der Natur so nahe gekommen sind wie er; es gibt auch kein Werk Klingers, das nicht allein durch die Form den Betrachter auf das stärkste fesselte. Seine große Persönlichkeit weiß die widerstrebenden Elemente zusammenzufassen und in eine künstlerische Form umzuschmelzen. Seine Formen, Farben, Linien wirken doch ganz unmittelbar durch sich selbst, mit einem Reiz sinnlichen Lebens, der uns gefangen nimmt. Und sie sprechen eine Sprache, die einen Hintersinn hat und uns erregt und die dem nachdenklichen Beschauer geheimnisvolle Tiefen voll Klingerscher Eigenart eröffnet.

In der schier unendlichen Vielseitigkeit seines Schaffens laufen die drei Grundströmungen der modernen Zeit zusammen: die symbolistische, naturalistische und rein dekorative. Will man sich die Spannweite seiner Begabung deutlich machen, so bedenke man, daß er ein Meister des Ornaments, der Linie ist (Amor und Psyche, Rettungen), in Schwarz-Weiß das reichste Orchester malerischer Wirkungen entfaltet hat und in seiner Plastik und Malerei eine Monumentalkunst und ein Raumkunstwerk verwirklicht, in denen ein deutscher Traum, die Sehnsucht der Cornelius, Rethel und Feuerbach Erfüllung werden. Seine Prometheusseele empfindet das tragische Weltgefühl, die dunklen, unruhvollen Schicksale der Menschheit, die das einzelne Individuum durch Mühsal, Liebe und Tod aus dem Nichts ins Nichts zurückführen. Für diese höchsten Fragen des Lebens fand er künstlerische Symbole in einem wahrhaft monumentalen Stil. So sind seine Radierzyklen die seelischen Erlebnisse und Bekenntnisse eines starken Geistes und eines ganzen Zeitalters. Fast in jedem Blatt empfinden wir die impetuose Gewalt, die seine Hand beseelt, die unwiderstehliche Macht, der der Künstler wie dem Gebote einer inneren

Stimme folgt. Wie von Wetterleuchten erhellt sehen wir die geheimste Werkstatt künstlerischen Schaffens, in der der Bildner mit der Fülle seiner Phantasien ringt. Und dieser Künstler, „welchen die Leidenschaften bis auf den Grund erschüttern, doch nicht wie verheerende Stürme, sondern wie tropische Gewitter, nach denen das Erdreich doppelt üppig wuchert“ (G. Brandes), ist ein inbrünstiger Anbeter der Schönheit, der großen Form, der heiteren Welt des Südens. Er führt den formenreichen Süden in die Romantik des Nordens ein. Dieser rotblonde, hochgewachsene Germane ist deutsch bis in die innerste Faser, und doch spiegelt sich in diesen Augen, die hinter Brillengläsern hervorblitzen, südliche Sonne, südliches Meer, südliche Schönheit. Indem er sich mit der Formenwelt des Südens sättigt, wächst er zu einem der größten Menschenbildner der Kunst empor. Vor uns steht er aber als eine selbstbewußte, unbeugsame Individualität, als eine ganze Persönlichkeit, nicht nur als Cerebral- oder Augenmensch, ein fester, entschlossener, hartnäckiger Charakter, für unsere Zeit wohl der prachtvollste Typus des unbeirrten, sich selbst getreuen Künstlers, beharrlich in seinem Streben und in seinen Entschlüssen und „bereit, Zeit, Kraft, unbedingt alles dafür zu opfern“. Diese ans Fabelhafte grenzende Energie Klingers nötigt auch den prinzipiellen Gegnern seiner Kunst Bewunderung ab; sie läßt ihn geradezu Schwierigkeiten aufsuchen, die ein anderer meidet, sie führt ihn zu technischen Versuchen und Abenteuern, die, wenn sie glücken, Eroberung von Neuland für die Kunst sind, wenn sie mißglücken, wie Danaidenarbeit erscheinen mögen. Diese Energie vermochte die ausschweifendste Phantasie in logisch gegliederte Folgen von der Wirkung reicher Orchesterwerke zu bändigen. Sie konzentriert aber auch die ganze Kraft dieses Mannes auf den kleinsten Raum, so daß „jeder Punkt seine Individualität“ gewinnt. In dieser Auffassung ist Klinger von Orlik in einer Radierung dargestellt worden, wie er mit Hammer und Meißel den Marmor bearbeitet. Es ist das beste Bildnis, das von Klinger existiert*). Jeder Muskel, jeder Nerv ist gespannt, der Blick des Auges auf den Punkt zugespitzt. In dem ganzen Kopf ist die Anstrengung geistiger Arbeit, die sein Selbst vergessende Hingabe des Künstlers an sein Werk. (Vgl. die Lichtdrucktafel.)

---

*) Ein vorzügliches Jugendbildnis Klingers von Christian Krogh (Besitzer Klinger) veröffentlichte Hans Merian mit seinem Aufsatz „Max Klinger“ in der Gesellschaft 1897 I.

Klinger ist ein „Eigener", eine große germanische Künstlerpersönlichkeit, seiner Eigenart hat kein anderes Kulturvolk eine gleiche an die Seite zu setzen. Obwohl er lange im Auslande war, in Brüssel, Paris, Rom studierte, die Vorzüge der französischen Maltechnik sich zu eigen machte, die Größe der italienischen Kunst und der griechischen Plastik in sich aufnahm, blieb er doch immer sich selbst treu, seiner Natur, der zentralen Anlage seines reichen bildnerischen Wesens. In jeder Epoche seines Schaffens klingen in sein unablässiges Naturstudium die verschiedensten Eindrücke hinein, von Menzel, Goya, Japan, der griechischen Vasenkunst, Böcklin, Dürer. Er machte sich dieses unermeßliche Erbe großer Kulturen zu eigen, wie früher ein Rubens. Er beherrscht wie wenige die Literaturen und die Musik, die im Bunde mit der Natur seine Phantasie befruchteten. Klinger und Dante, Klinger und Goethe, Klinger und die deutsche Musik wären resultatvolle Sonderthemen; in Tod II, der Brahmsphantasie, dem Christus im Olymp und der Beethovenstatue sind jene beiden Großen Anreger gewesen. Überhaupt weist der ganze Stoffkreis Klingers auf die großen Kulturwelten. Der ganze Olymp, die hohen und niederen Götter, Prometheus und die Titanen einerseits, die Gestalten der Passion andrerseits, Antike und Christentum, Aphrodite und Christus, rätselvolle Gestalten vergangener Kulturen, eine Salome und Kassandra, ferner die Großen im Reiche der Kunst und des Gedankens, Beethoven, Brahms, Liszt, Wagner, Nietzsche, sie alle gewinnen, aus dem Ringen seiner Seele emportauchend, neues Blut und Leben, sie werden zu neuen Symbolen vom geheimsten Sein und Schicksal der Menschheit.

Einen so universellen Schöpferdrang kann man nicht mit der Seitenbemerkung abtun, daß heute nur noch der Spezialist auf seinem begrenzten Gebiete das Vollkommene hervorzubringen vermag. Das mag immerhin im Einzelfalle stimmen, die große Persönlichkeit, die Synthesen schafft, die neue Weltgebäude errichtet, die alles, was aus ihren Händen hervorgeht, mit dem lebendigen Odem ihrer Schöpferkraft beseelt, ist darum nicht aus der Welt geschafft. Nein, sie ist mehr denn je die Sehnsucht unserer Zeit. Man hat Klinger auch, eben weil seine Kunst eine „Kristallisation" vieler Kulturelemente sei, im einschränkenden Sinne ein „Kulturgenie" genannt, im Gegensatz zu dem „Naturgenie", etwa eines Beethoven. Eine solche Auffassung ist nichts als Systemmacherei. Denn schaut man näher zu, so wird man gerade bei den Größten eine enorme Aufsaugung bedeutender Kulturelemente konstatieren können, bei Dante und Michelangelo, bei Rubens und Rembrandt, bei Beethoven und Rodin.

Gegen Brahms hat man dieselben Einwände gemacht*). Die synthetische, schöpferische Kraft Klingers weiß alle diese Elemente in sich aufzunehmen, unter die strenge Zucht seines Naturstudiums zu stellen und in großer, nimmer ermüdender Arbeitskraft zu immer neuen Gestaltungsmöglichkeiten zu führen. Und allgewaltig ist in ihm der hervorragendste Kunsttrieb des deutschen Volkes, die Phantasie. Etwas Urdeutsches ist in ihm, das scheinbar kühle und doch glutvolle Sinnenleben, ein bei aller Zartheit ausgeprägter männlicher Charakter, eine ganz besondere vornehme Anmut, eine zurückhaltende Innigkeit, der innige und tiefe Schönheitssinn unserer Romantiker und Musiker, eines Schubert und Schumann, das urdeutsche Gefühl für die Natur, das Lauschen auf die stumme Sprache der Landschaft, die zum Echo des eigenen Empfindens wird, und dann die höchsten Schwingungen einer metaphysischen Phantastik. Sein Stimmungsleben ist reicher als das irgend eines Künstlers unserer Zeit; es ist so fein, daß jede seiner Schöpfungen auf die Nerven wirkt wie Musik. Ohne Zweifel hat ihm die deutsche Musik die reichsten Inspirationen gegeben, und der Versuch ist nicht übel, seine Kunst „aus dem Geiste der Musik" als dem dionysischen Urelement zu erklären. Alles, was er berührt, wird neu; er schafft neue Ausdrücke und Sinnbilder für Gefühle, für Sehnsucht und Wollust, Humor und Selbstironie. Er besitzt Heiterkeit, Schalk, Humor, er hat Komik, versteht sich köstlich auf „Ulk", Witz, Satire, Scherz, auf Tändelei und tolle Laune, er zeigt Zartheit, Innigkeit, Anmut, und seine Lyrik ist so reich wie die Goethes, Beethovens und Brahms'. Man würde Klinger gründlich mißverstehen, wollte man in ihm einen grüblerischen Menschen ohne Frohsinn und Humor und voll bitteren Spottes sehen, aus dessen Werk das „große soziale Elend uns ganz erschütternd entgegenschreie". Das ist nur eine Seite seines Wesens, und nicht die bedeutendste. Klinger lebt in allen Welten des Geistes. Neben den heiteren antik-sinnlichen Scherzi seiner Schöpfungen stehen Finale voll gewaltiger Dramatik und Tragik. „Dieser Mann Hämletscher Reflexion lebt künstlerisch das Leben tausendfach mit der Sinnlichkeit der Vollnatur. Dieser

*) Scheffler bezeichnet sogar Klinger als eine Art Zuchtprodukt. Er sei nur verständlich als Ergebnis einer eklektischen Geistesrichtung. Ein solches Urteil ist naiv; dann wäre also jede Synthese aus den großen Kulturen der Vergangenheit und dem tiefsten Leben der eigenen Zeit vom Übel, gewissermaßen eine Schwächung der Instinktsicherheit und der aufbauenden Schöpferkraft des großen Individuums. Scheffler sagt dann weiter: „Klingers Kunst ist kostbar in allen Teilen, fürstlich in jeder Äußerung, groß und heroisch, reich und ehrlich, umfassend und intim, aber ihr fehlt durchaus die Einfalt einer ursprünglichen Seele."

Pessimist und Grübler über Tod und Verderben nennt die Malerei den vollendetsten Ausdruck unserer Freude an der Welt*)." Klinger hat nie die antiquarischen Interessen der englischen Präraffaeliten und der deutschen Klassizisten gehabt. Er ist Naturalist wie Idealist, komisch, dramatisch und dann wieder von zarter Empfindung, bald elegisch, bald bukolisch, dann tragisch; er rührt an die Hülle, hinter der die dunkle Macht des Schicksals ruht, er hat den Heldentrotz, das „Und doch"-Gefühl des heroischen Menschen, er steigt hinab in die dunkle Welt des Dämonischen und Grotesken und empor zu der „großschreitenden Welt" des Monumentalen. Er ist einer der größten Romantiker deutscher Kunst und ist doch weit entfernt von der historischen Gruppe der Romantiker, er behandelt Stoffe des klassischen Altertums und steht doch abseits von Carstens, Genelli, Preller und Feuerbach. Er hat den Phantasiereichtum und die lyrische Fülle des Süddeutschen und den harten Wirklichkeitssinn, die trockene Ironie und die grüblerischen Neigungen des Norddeutschen. Er ist von einer bewunderungswürdigen, vollendeten Selbsttreue, die Stärke und Innerlichkeit seines Schaffens sind unerschütterlich.

---

*) Alfred Gotthold Meyer, Max Klingers Todesphantasien in der Zeitschrift Deutschland 1890, S. 681, 696. Wieder abgedruckt in des Verfassers gesammelten Reden und Aufsätzen. Berlin 1905.

Lebensgeschichte.

Lo sono io.

KLINGERS Schaffen vollzieht sich nicht in ruhiger Folge von Werk zu Werk, es ist wie ein Strom, der viele Dinge auf seinem Rücken trägt, oder wie ein tropischer Garten, in dem die verschiedensten Pflanzen zu gleicher Zeit Blüten treiben. Die Produktion der sieben Jugendjahre Klingers von 1876—1883, vom 17. bis zum 23. Jahre, spottet jeder Einteilung in Gruppen- und Periodengliederung. Es ist alles auf einmal da. Eine Periode des Hellenentums, dem Amor und Psyche, die Rettungen, das Parisurteil angehören, eine lange christliche, mit Pietà, Kreuzigung, Christus im Olymp als Hauptwerken, und schließlich ein „drittes Reich" anzunehmen, wie es geschehen ist, an dessen Eingang der Beethoven throne, gibt ein ganz falsches Bild von Klingers Kunst. Eine solche Periodenkonstruktion ist ganz dazu angetan, die Anschauung zu verwirren. Während Klinger in „Amor und Psyche" und den „Rettungen" seinen griechischen Schönheitstraum träumte, quälte sich seine Seele in dem Zwiespalt zweier Weltanschauungen, in Krämpfen und „sittlichen" Ekstasen. Während er seine heiteren, schwärmerischen bukolischen Phantasien schuf, fixierte sein Stift die grausigsten Bilder des Alpdrückens und die erste Fassung von „Zeit und Ruhm" in dem wuchtigen „Schritt der Zeit", der die Gestalt des dornengekrönten Heilands niedertritt (abgebildet im Hanfstaenglschen Klingerwerk). Das Todesproblem taucht wiederholt in den ersten Zeichnungen auf, ebenso gehen die Anfänge von „Ein Leben" und „Eine Liebe" in ihren ersten zeichnerischen Entwürfen in die Zeiten der „Rettungen" und von „Amor und Psyche" zurück.

Wollen wir Perioden annehmen, so müssen wir das Ende der ersten Periode in Klingers Pariser Aufenthalt (1883—1886) sehen, wo mit der Konzeption des Parisurteils und der Beethovenstatue der menschliche Körper als höchste Aufgabe der bildenden Kunst in den Mittelpunkt von Klingers Schaffen tritt. Im 30. Lebensjahr ist die künstlerische Physiognomie bestimmt. Diese Wandlung findet in Klingers römischem Aufenthalt (1889—1893) ihre Ausreife.

In Leipzig, der Geburtsstadt Richard Wagners, wurde Max Klinger am 18. Februar 1857 als zweiter Sohn seiner Eltern geboren. Leipzig gilt als eine nüchterne, phantasielose Stadt, und man hält es für ein Wunder, daß allen Milieutheorien zum Trotz die beiden phantasiegewaltigen Menschen diesem Boden entwachsen sind. Mag der Einfluß von Stadt und sächsischer Rassenart auf Klinger gering einzuschätzen sein, sicher ist, daß ihm die bei Laien ganz zu Unrecht als öde verschriene Leipziger Landschaft tiefe und nachhaltige Anregungen gegeben hat. Die Elemente in Klingers zahlreichen Landschaften — und er ist ein Landschafter ersten Ranges — gehen zum Teil auf Leipziger Landschaftseindrücke zurück. Deren Elemente sind: weite Wiesen, imposante Baumgruppen, meist Eichen, stille Wasserläufe, kleine Waldweiher mit klaren Spiegelungen, weite Fernen, ein mächtiger Himmel und alles umfassend und durchdringend die reichsten Licht- und Tonwerte. Hier schon hat der junge Klinger sein Auge geschult für die feinen Nuancen des Lichts und die Darstellung eines unermeßlichen Raumes, für die rhythmischen Bewegungen der treibenden, sich ballenden und ziehenden Wolken, die in hohen Akkorden seine Landschaften durchziehen.

Phantasieleben und Gestaltungstrieb sollen sehr früh in dem träumerischen Knaben erwacht sein. Was in seinen Gesichtskreis trat, suchte er in origineller Weise wiederzugeben. Bemerkenswert ist dabei, daß sich in diesen Knabenversuchen bereits Natureindrücke und Phantasiegebilde ineinander mischen. In den noch vorhandenen Skizzenbüchern des Zehnjährigen paradieren bereits keine geringeren als die olympischen Götter. Die Musik- und Theaterstadt konnte dem empfänglichen Sinn manche Anregung geben, an bildender Kunst bot sie damals so gut wie nichts. Das Beste seines Lebens erwuchs dem jungen Klinger aus der Harmonie des Familienlebens und dem gewährenden Verständnis, das die Eltern dem Tun des Sohnes entgegenbrachten. Klingers Vater hatte ausgesprochen künstlerische Interessen auf allen Gebieten, namentlich der Architektur und Musik. Er war ein beweglicher Geist, von lebhaftem Schönheitsgefühl, nicht minder begabt in den praktischen Verstandestätigkeiten. Er spielte gut Klavier und wußte auf ihm wundervoll zu phantasieren. Die Mutter war eine tüchtige Hausfrau, eine treue Pflegerin. Von ihr hat der Sohn die natürliche Herzlichkeit seines Wesens und das scheu verborgen gehaltene Gemüt, das im rechten Moment aufleuchtet, von beiden Eltern die vornehme Gesinnung. Die Mutter hatte einen ungewöhnlichen Scharfblick für gewisse Schönheiten. Die Anlage des Klingerschen Gartens z. B., mit Verständnis von der Mutter angeordnet, ist

ein kleines Meisterstück der Gartenkunst. Im rechten Licht, wenn die hohen Baumgruppen tiefe Schatten werfen und Wolken sich breit über den Himmel lagern, meint man in einer Landschaft Böcklins zu stehen.

Günstige Lebensverhältnisse haben Klinger nicht nur im allgemeinen in seinem Schaffen rein äußerlich gefördert, sondern ihm gewiß auch eine bestimmte Richtung gegeben. Als Mensch kleinen Erwerbs ist er kaum denkbar, hierin Goethe vergleichbar. Seine Kunst hat immer mit großen und größten Mitteln operiert. Ist die Frage nicht erlaubt, ob anderenfalls seine Phantasie von den bizarren, üppig aufschießenden und grüblerischen Gebilden ihrer Anfänge den weiten Weg zur Monumentalkunst genommen hätte? In glänzenden und kostbaren Materialien eine Kunst erträumen ist doch auch dem Wesen nach etwas anderes als sich aus der genauesten Kenntnis dieser Materialien erst die Techniken und ihren Kunststil schaffen.

Als 17jähriger, mit der normalen Schulbildung des „Einjährigen" kommt Klinger, ein einsamer und verschlossener Jüngling, 1873 zu Gussow nach Karlsruhe und mit diesem 1875 nach Berlin, wohin dieser an die eben neuorganisierte Akademie berufen worden war. Von Gussow lernte Klinger die Aufrichtigkeit des Natursehens und Achtung vor der schlichten Wirklichkeit. Ein weibliches Porträt, in breiten Tönen gemalt, und die sorgfältig durchgearbeitete Bleistiftzeichnung einer älteren Dame, beide von 1875 (Besitzer der Künstler), zeigen den unmittelbaren Einfluß von Gussows Porträtrealismus. Im übrigen macht sich Klingers Begabung als phantasievoller Zeichner und Erfinder gleich in selbständiger Weise geltend. Die ersten beiden Karlsruher Bleistiftblättchen, noch harmlos und matt in der Zeichnung, „Paradiesanfang und -ende" (1875) (Dresdener Kupferstichkabinett), bringen in schülerhafter Form, im Gedanken schon selbständig, das Problem vom Weibe, vom „Sündenfall", von der weiblichen Eitelkeit, die die Ursache der menschlichen Lebenstragödie ist. 1876—77 absolviert Klinger sein militärisches Dienstjahr in Leipzig, dann ist er wieder in Berlin, geht im Frühjahr 1879 auf ein halbes Jahr nach Brüssel, kehrt schwerkrank ins Elternhaus zurück, ist 1880 in München und 1881 wieder in Berlin. Diese sechs Jahre sind überreich an Eindrücken, seelischen Erlebnissen und künstlerischen Resultaten. Zunächst entstanden etwa hundert Federzeichnungen (heute im Besitz des Leipziger und Berliner Kabinetts), darunter die Folge vom „Thema Christus", ferner die 1879 in Brüssel erschienenen „Radierten Skizzen" (Op. I), die eine Auswahl jener Zeichnungen als Radierung geben, der Traumzyklus „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs" (gezeichnet 1878, radiert 1880), die „Rettungen

Ovidischer Opfer“ (1878 Op. II), die 1880 in München entstandenen Illustrationen zu des Apulejus Märchen „Amor und Psyche“ (Verlag von Theo Ströfer, München), die „Intermezzi“ (Op. IV 1880), die „Vier Landschaften“ (1880) und „Eva und die Zukunft“ (1880).

Klinger begann als Zeichner, die Feder war das natürliche Ausdrucksmittel dieses nervösen, erfinderischen Geistes. Er lebte in Berlin, unablässig mit Entwürfen beschäftigt, wie einst Carstens und Genelli. Er war kein Akademiebesucher, aber ein einsamer Nachtarbeiter, allein mit seiner wachen Phantasie. „Die Akademie tagsüber war eine Qual,“ sagt er selbst, „die Freude begann erst abends, wenn ich für mich allein arbeiten konnte, und dann ging's auch immer die Nacht durch bis vier oder fünf.“ Das breite Berliner Kunstleben trat kaum an ihn heran. Der Realismus war gerade zur Herrschaft gekommen, Anton v. Werner war Akademiedirektor geworden. Nüchterne Wirklichkeitsmalerei, Aufklärung, Rationalismus in der Kunst, deutsche Renaissancedekoration, daneben süßlich-geleckter Pseudoidealismus, das sind die Stichworte für eine Zeit, die uns heute als vollendete Kulturlosigkeit erscheint. Für eigenwillige Künstler war da kein Platz. Diese Kunstzustände der 70er Jahre hat Klinger persifliert in dem ersten Titelblatt zu „Ein Leben“. Der gewappnete Kunsterneuerer fordert seine vier, im Gefühl ihres Besitzes vor ihm hockenden Feinde zum Kampfe auf; der erste, ein altes Weib mit papierener Krone, ist Frau Geschichte (man verlangte vor allem Geschichtsbilder; die Schule Pilotys stand in voller Blüte, die Wandgemälde Kaulbachs im Neuen Museum wurden als Gipfel aller Kunst bewundert), der zweite Feind ist die traditionelle Heiligenmalerei, der dritte das Salongeckentum in der Kunst, der vierte (Homer) der falsche Klassizismus. Damit ist auch Klingers Kampfstellung kurz gekennzeichnet.

Die reichste Nahrung und die entscheidenden Anregungen kamen ihm von anderer Seite. Er studierte Menzels Holzschnitte, Radierversuche, Lithographien, das prickelnde Leben seiner Zeichnungen, die eingreifende Charakteristik, die Schärfe und Schlagkraft, die Feinheit und Pikanterie des Menzelschen Stiftes, die phantastischen Ideen und geistreichen Capriccios in den Vignetten, Schlußstücken, Umrahmungen, Kopfleisten, in denen auf kleinstem Rahmen die Fülle sprühendsten Lebens zusammengedrängt ist, dann weiter die markanten, geistvollen Charakterköpfe, Menzels intensiv starken Blick für das physiognomisch Bedeutsame, seine Phantasie und Erfindung, seinen launigen Humor, die sich nicht genug tun können in ornamentalen Formengebilden und geistreicher, tiefsinniger Symbolik, in Vignetten, Titelköpfen, Lehrbriefen, Diplomen, Menukarten.

Diese Menzelsche Kunst nährte das Genie des jungen Klinger und brachte es zum Sprühen. Neben Menzel war es Rembrandt, der ihm eine neue, seine eigene Welt aufschloß, der ihn lehrte, was Zeichnen und Radieren heißt. Das Rembrandtsche œuvre stand ihm in den Sammlungen zur Verfügung. Der Kupferstecher Sagert führte ihn in die Elemente der Radiertechnik ein. Ein weiterer bestimmender Einfluß kam Klinger vom japanischen Holzschnitt. Er war einer der ersten in Deutschland, die das Wesen, die Ästhetik des „Japonismus“ verstanden haben. Seine Jugendzeichnungen geben von diesem Verständnis die zartesten Proben. Etwas später gewann noch ein südliches Genie einen immensen Einfluß auf ihn, Francisco Goya, dieser leidenschaftlichste aller Radierer, der ihn auf Jahre hin vielleicht tiefer anregte und aufregte als irgend ein anderer. In den 70er Jahren sah Klinger auch zum ersten Male ein Böcklinsches Gemälde, ein Hauptwerk des Meisters, „Triton und Nereide“ von 1875, dann die 1876 gemalte „Kreuzabnahme“, auf der die Gestalten der Mutter Maria und der Maria Magdalena nachhaltig auf Klingers Phantasie gewirkt haben müssen. Die beiden Frauen auf seiner „Kreuzigung“ sind ihres Geistes. 1878 kommen die „Gefilde der Seligen“ in die Nationalgalerie und wecken Träume eines freien hellenischen Menschentums in südlichen Landschaften. Den Zugang zu der Kunst des Hellenentums fand aber Klinger durch die griechische Vasenmalerei. Die Harmonie und die Zartheit ihrer Umrisse, die plastische Kraft ihrer eindringlich belebten Linie wurden ebenso ein Element seiner Kunst wie die heitere Anmut ihrer Erfindungen.

Ein ungemessener Schaffenstrieb, ein beständiges Entwerfen, Skizzieren, Komponieren kennzeichnet Klingers Zustand in diesen Jugendjahren. Der fast beängstigenden Fülle von Einfällen, Anregungen, diesem fieberhaften Erwachen bildnerischer Kräfte gegenüber kann das Können nicht immer gleichen Schritt halten. Im Sommer 1877 erscheint er mit seinen Resultaten zum erstenmal in der Öffentlichkeit, in einer Ausstellung von Schülerarbeiten der Akademie. Ludwig Pietsch nennt ihn, den 20jährigen, eine „Persönlichkeit von entschiedener Eigenart“. Seine Zeichnungen machen unter allem vorhandenen Tüchtigen „die stärkste geistige Wirkung und den tiefsten Eindruck“. Ein Jahr darauf, am 24. Aug. 1878, stellte Klinger zwei Bilder in Leipzig aus: „Bosquetstück“ und „Von der Havel“. Es sind zwei Kuriositäten, Bizarrerien malerisch-dekorativer Natur. Vom ersten war das Format fast dreimal so hoch als breit. Das schmale Band füllten in frei-dekorativer Anordnung Köpfchen, Georginen und andere Gewächse. Das zweite Bild gibt eine Wasserfläche; ganz oben am Rand,

kaum noch sichtbar, zieht sich ein Streifen Ufer hin; rechts sitzt ein dreieckiger Klecks, Schilfrohr darstellend; alles mit schmutzigen Tinten versetzt. Etwa zur gleichen Zeit stellt er in Berlin zwei Zyklen Federzeichnungen aus, die acht Blätter vom Thema Christus, die „Phantasie über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet“ und sein erstes größeres Ölbild „An der Mauer“ oder „Spaziergänger“. Das waren die scharfen Äußerungen eines jugendlichen Genies, die aufreizend wirkten, das war eine Sprache, die man noch nie gehört hatte, eine Phantasie, die als extravagant und absichtlich gesucht gelten mußte. Der „Spaziergänger“ erregte Aufsehen durch die verblüffende Naturwahrheit, die stechende Schärfe der Charakteristik und die Absonderlichkeit des Motivs. Die Christusfolge und die Handschuhphantasie fanden in Levin einen geistvollen Interpreten (Gegenwart 1878). Klingers Fähigkeit, in seinen feinen, nervösen Zeichnungen und in einer seltsam neuen, nie geschauten symbolischen Bildersprache die eigenartigen, physiologisch bedingten Zustände des Traumlebens so darzustellen, daß wir an den Traum in seinen wechselnden Vorgängen von Beängstigungen und hellsichtiger Heiterkeit glauben und an ihm selbst teilhaben, gelangt hier zu einem ersten, ganz wunderbaren Ausdruck, trotz der „barocken“ Originalität und trotz der Wirrheit des rätselhaften Spukes, der das Publikum ängstigte und es für den Verstand des jungen Künstlers fürchten ließ. Wie die einzelnen Zeichnungen, so erwies auch diese Folge von allegorischen Traumbildern durch die Art der zeichnerischen Behandlung, der Beleuchtung und Auffassung des Themas ein für die Radierung ganz eigentümlich begabtes Talent. Die Liebe zum Weibe ist Klingers erstes größeres Erlebnis, und seine erste zyklische Darstellung ist die Herzensbeichte eines Verliebten, wie die Liebeslyrik Goethes. Im selben Jahre, wo in Klinger die ersten Triebe einer germanischen Phantasie und Charakterkunst emporwuchsen, kehrte Max Liebermann aus Paris nach Berlin zurück. Diese Gleichzeitigkeit des Geschehens ist kunstgeschichtlich gewiß nicht ohne Interesse.

Das Brüsseler Halbjahr brachte die Bekanntschaft mit den Phantasien des Antoine Wiertz, in denen er scharfe Äußerungen der modernen Seele erkannte. Wiertzsche Bilder, wie „Gedanken und Visionen eines abgeschnittenen Kopfes“, „Das verbrannte Kind“, „Hunger, Wahnsinn und Verbrechen“, „Die Romanleserin“ und andere, fanden in Klinger ein lebhaftes Echo, einzelne Blätter aus „Ein Leben“ und „Vom Tode I“, von denen einige auch in Brüssel konzipiert wurden, geben davon Zeugnis.

1880 lebt Klinger fünf Monate in München, in vollkommener Isolierung und intensivster Arbeit mit der Illustration von „Amor und Psyche“ beschäftigt. Der Furor des Produzierens, beglückende Selbstvergessenheit bei der Arbeit muß den Künstler diese ganze Zeit besessen haben. Ein Skizzenbuch mit zwölf Entwürfen zu den Vollbildern von „Amor und Psyche“ besitzt das Dresdener Kabinett. (Die letzte Seite bringt eine Studie zu dem letzten Blatte aus „Eine Liebe“.)

Mit den „Rettungen Ovidischer Opfer“ und „Amor und Psyche“ schuf Klinger die graziösesten und heitersten Werke seines Geistes. Ihnen schlossen sich die Intermezzi (1879 radiert, 1880 als Op. IV), „Eva und die Zukunft“ und „Vier Landschaften“ an (1880 Op. VII). Diese einfache Zusammenstellung verdeutlicht die Spannweite seiner gleichzeitigen künstlerischen Tätigkeit. Wir sehen Klinger in seinem 23. Jahre bereits als einen Meister des Konturs, der Linie, der seinesgleichen sucht, als einen Schöpfer paradiesischer und wildromantischer Landschaften, quelldurchrieselter Wiesenauen, vereister Gebirgshöhen, feierlicher Stimmungslandschaften, des deutschen Waldes, der wundersamsten Umrahmungen, bizarrer Träume, grotesken Humors, weltvergessener Einsiedler-Beschaulichkeit. Der wuchtige, in seiner grandiosen Bildersymbolik monumental wirkende Zyklus „Eva und die Zukunft“ führt uns mit elementarer Leidenschaftlichkeit in einen neuen Stoffkreis, der mit Klingers Rückkehr nach Berlin (1881) zunächst in den Vordergrund tritt und der Physiognomie des Künstlers scheinbar ein verändertes Aussehen gibt.

Diese neue Gruppe aus Klingers Berliner Zeit (1881—1883) umfaßt die Radierzyklen „Eva und die Zukunft“ (schon aus dem Jahre 1880), „Dramen“ (1881—1883) und „Ein Leben“ (Op. VIII, 1881—1884). Klingers Kunst gewinnt Fühlung mit dem modernen Großstadtleben und seinen Tragödien. Aus dem bukolischen Konturenzeichner wird ein Dramatiker des malerischen Helldunkel. Diese Werke durchzittert ein ernster dunkler Ton, das düstere Lied vom Schicksale, von Leiden und Entbehren, Dulden und Sterben. Das geistige Leben Berlins in diesen 80er Jahren war gekennzeichnet durch den Schopenhauerkultus, durch das emporsteigende Ansehen Zolas und die alle faszinierende Kunst Richard Wagners. Ferner las Klinger mit großer Hingabe die Goncourts und Flaubert; dessen Künstlerroman „éducation sentimentale“ und die Versuchung des heiligen Antonius mußten seiner Phantasie reiche Nahrung geben. Schopenhauer, Wagner, die grausame Wahrheit des Zolaschen Realismus, der „nervösskeptische, bohrend-phantastische“ Flaubert geben Elemente, die wir in Klingers Radierzyklen der mittleren Zeit in kaleidoskopartiger Variation

wiederfinden. In bezug auf diese Werke nennt man Klinger gern einen Geißler der Gesellschaft, einen Sittenrichter und Tragödiendichter. Besonders empfand er die „Furchtbarkeit des Daseins“ im Schicksal des Weibes und im Ruin des Mannes durch das Weib. „Eva und die Zukunft“ ist das philosophisch-phantastische Präludium zu den folgenden Zyklen. In „Ein Leben“ schuf er die „Tragödie von der Dirne“ (vielleicht gab ihm Kroghs Roman Albertine eine Anregung), in „Eine Liebe“ die Tragödie der sinnlichen Leidenschaft. Wie Klinger hier in neue Gedankenkreise eintritt, einen scharfen Blick für die Wirklichkeit der Umgebung gewinnt, für das Straßenleben Berlins, für häßliche und grausige Großstadtszenen und entsetzliche Einzelschicksale, die er unerschrocken aufdeckt, wie er sich Schritt für Schritt zu ernsterer Größe und mächtiger Beherrschung großer Gedankenreihen emporarbeitet, ändert sich naturgemäß auch seine Technik, sie wird sowohl detaillierter wie malerischer; die Zeichnung wird im einzelnen feiner, nuancierter, geht von der Betonung des Konturs über zur Innenmodellierung. Der frühere geistreiche Causeur, der durch die Grazie, Anmut und Lieblichkeit seiner Werke, seinen feinen Witz und Humor entzückte, der Anbeter stiller aphroditischer Schönheit war ein düsterer Gegenwartsschilderer geworden, dessen nackter Naturalismus das große Publikum, aber auch einen Teil der Künstlerschaft zur entschiedensten Abneigung und heftigsten Opposition herausforderte. Was auch den Kenner zu Einwänden veranlaßt*), ist der auffällige Mangel an dramatischem Sinn und an Empfindung für bewegtes Leben, wodurch die aufgeregten, figurenreichen Szenen aus den Dramen (Ein Mord, Märzrevolution) etwas Starres, Frostiges bekommen. Trotzdem brachten die Ausstellungen der Dramen im Jahre 1883 dem Künstler Ehrungen ein: München die silberne Medaille, Berlin die kleine goldene, auch in Paris (Salon) fanden sie vollste Anerkennung, sowohl hinsichtlich des Stoffes wie der Technik. Mehr eine Gelegenheitsarbeit sind die 1881 entstandenen Illustrationen in Radierung und Ätzung für die Festschrift des damals zur Eröffnung gelangenden Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Mit den genannten Zyklen war die Tätigkeit dieser Berliner Jahre aber noch nicht abgeschlossen. Wir werden in die hellenische Vorstellungswelt von „Amor und Psyche“ und der „Umrahmungen“ zurückgeführt, und zugleich begegnen wir Klinger zum ersten Male als Wandmaler und Raumkünstler; denn kurz ehe er nach Paris ging, um das

*) Vgl. Bode, Berliner Malerradierer (In den „Graphischen Künsten“. Jg. XIII, 1890).

Parisurteil zu malen, begann er die ziemlich umfangreiche Arbeit der dekorativen Malereien im Vestibül der Villa Albers in Steglitz. Vollendet hat er sie in Paris. Das Haus existiert nicht mehr; die Hauptstücke der Klingerschen Malereien sind jetzt in der Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle. Noch zwei andere Gemälde entstanden in diesen Jahren, die humoristische „Gesandtschaft", bukolisch und schalkhaft wie die „Rettungen", und der „Abend", ein Reigentanz, der an einen Vergleich mit Botticelli, Mantegna und Böcklin denken läßt. In den 80er Jahren begann auch Böcklin stärker auf Klinger zu wirken. Er sah seine Gemälde in Gurlitts Kunstsalon, radierte für Gurlitt das Blatt „Phantasie und Künstlerkind", und nach Böcklins Gemälden die Burg am Meer, die Toteninsel, den Frühlingstag und Sommertag. Gurlitt gab ihm als Äquivalent den Böcklinschen Frauenkopf der „Flora", den Klinger später zu einer „Quelle" umradierte. Im Jahre 1882 entsteht ferner das Diplom für Maercker und 1884 das gewaltige, von einem mächtigen Temperament beherrschte „Menzelblatt". Wir sehen, daß wir in Wirklichkeit gar nicht von einer veränderten Physiognomie Klingers sprechen können. „Eva und die Zukunft", die „Dramen", „Ein Leben" sind nur ein neu aufgenommener Stoffkreis mit neuen technischen Wirkungen; der Schöpfer einer neudeutschen Monumentalkunst, der eine Wand für seine Malerei und einen Raum für sein malerisch-plastisches Gesamtkunstwerk verlangt, ist bereits da. Er kündigt sich schon an in „Amor und Psyche" und den „Rettungen", er verwirklicht in wunderbarer Farbigkeit und Poesie seinen glücklichsten Traum eines Innenraumes, eben zu einer Zeit, da er als eifernder und zorniger Bußprediger die Kulturschäden der Großstadt schonungslos aufdeckt und an realistischer Kraßheit dem Beschauer nichts erspart. Diese dekorative Kunst Klingers erhebt sich auch in dieser „pessimistischen Periode" als „vollendetster Ausdruck unserer Freude an der Welt" siegreich neben den Schilderungen tragischer Menschenschicksale. Ihre nächste Etappe ist das „Parisurteil". In das Jahr 1883 fällt schließlich noch Klingers erster plastischer Versuch, eine Büste Schillers, mit der er seine Eltern zu Weihnachten überraschte. Sie ist in halber Lebensgröße in Gips ausgeführt, mit zusammengebundenem Haarschopf im Nacken. Die ungemein scharfen Züge machen sich besonders in der Profilansicht geltend. (Die Büste befand sich bis 1905 im Besitze der Mutter.) Also auch die Lust am plastischen Gestalten beginnt sich zu regen; noch wenige Jahre und es entstehen der Entwurf zur Beethovenstatue und die plastischen Rahmenteile vom „Urteil des Paris". Ein neuer, großartiger Zyklus von der

sinnlichen Leidenschaft ist im Werden. Das sind die Aufgaben, an denen Klinger während seines dreijährigen Pariser Aufenthaltes arbeitete. In Berlin hat er sie zu Ende geführt.

„Diese Stadt macht Arbeitslust, und schon in den paar Tagen habe ich mehr vorwärts gebracht als zu Hause in Wochen.“ (Klinger.)

Paris 1883—1886. Mit Klingers erstem dreijährigen Pariser Aufenthalt beginnt die Wandlung in seiner künstlerischen Entwicklung, die Wandlung zur Monumentalkunst. Diese lebt vom nackten menschlichen Körper. Durch das Studium der Handzeichnungen Lionardos im Louvre soll sich Klinger der Schönheit des menschlichen Körpers intensiv bewußt geworden sein. Auch ohne Lionardo wäre ihm die Tragweite dieser Erkenntnis aufgegangen. Dieser Wandlung entsprechend treten neue Vorstellungen in die Phantasie des Künstlers, die menschliche Körperform in Malerei und Plastik. In einer dekorativ-malerischen Aufgabe großen Stils, in der er gleichsam das Evangelium der leiblichen Schönheit verkündete, gab Klinger dieser neuen Gesinnung Ausdruck, im „Urteil des Paris“, dem er in Paris (seit 1885) seine ganze Schaffenskraft widmete. Vollendet wurde das Gemälde 1887 in Berlin. Es ist das Hauptwerk dieser Jahre und eine der bezeichnendsten Schöpfungen Klingers. In der modernen Malerstadt κατ᾽ ἐξοχήν hatte er sich mit den malerischen Anschauungen des Impressionismus, des Freilichtes aufs genaueste vertraut gemacht, sie sich mit der ganzen temperamentvollen und intellektuellen Zähigkeit seines Wesens angeeignet, sofort aber zum Ausdrucksmittel seiner ganz eigenen künstlerischen Ideale gemacht, d. h. er übertrug die pleinairistischen Probleme auf die Monumentalmalerei. Seine ganze Malerei ist unter diesem Gesichtspunkte zu würdigen. In Paris entstand ferner der Radierzyklus „Eine Liebe“, der Entwurf des Beethoven (1886) und die erste Konzeption der Salome, die in Marmor freilich viel später, 1892—94, in Rom ausgeführt wurde.

Berlin 1886—1889. Klinger kehrte 1886 als gereifter Künstler aus Paris nach Berlin zurück. Mit glühender Arbeitslust vollendete er, monatelang in einem ungeheizten Raum des Kunstausstellungsgebäudes arbeitend, das Werk, das am meisten in seine Zukunft wies. In der Tat ist das ganze Programm von Klingers Monumentalkunst, sein Ideal eines Zusammenwirkens aller bildenden Künste zu einem architektonisch-malerisch-plastischen Gesamtkunstwerk, im „Urteil des Paris“ ausgesprochen. Wer Klingers Kunst nahe steht, wird daher diesem Werke seine besondere

Liebe zuwenden. Hier wurde der Traum Feuerbachs und Marées' aufs glücklichste und heiterste zu Ende gedacht, von Publikum und Kritik aber mit gänzlicher Verständnislosigkeit aufgenommen. Über das Verhalten des Berliner Publikums bei der Ausstellung des Gemäldes 1886 erzählt Gurlitt in seiner Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts (S. 611); der beabsichtigte Ankauf für die Dresdener Galerie wurde vereitelt. Klinger war 30 Jahre alt, als er das Parisurteil vollendete. Dieses Alter bezeichnet ungefähr bei jeder originellen Künstlerpersönlichkeit einen entscheidenden Abschnitt: die Festlegung der künstlerischen Persönlichkeit. Damit ist das Leitmotiv für alles spätere Schaffen gegeben. Die nächsten Jahre und Jahrzehnte werden große Aufgaben, die volle Reife der Meisterschaft und Erfahrung bringen; alles das vermag den künstlerischen Charakter nur schärfer auszuprägen, aber nicht mehr wesentlich zu ändern. Für Klinger bedeutete das „Urteil des Paris“ seinen herrlichen Sieg der Form über die schweifende Phantasie; Rom und Italien sollten ihn ganz vollenden.

In Berlin beendet wurde noch das Radierwerk „Eine Liebe“; es erschien im Jahre 1887 als Opus X. Die Entwürfe reichen bis 1879 zurück, das letzte Blatt wurde 1887 vollendet. Diese gewaltige Tragödie der Liebesleidenschaft hat Klinger Böcklin gewidmet, dessen persönliche Bekanntschaft er damals in Berlin machte. Gleichzeitig wächst langsam sein größtes Radierwerk heran, dessen Ideen und Vorstellungen schon den 20jährigen beschäftigt haben, der Zyklus vom Tod, zunächst die Folge I, die er in Rom vollendete und 1889 als Frucht einer 10jährigen Arbeit herausgab (Vom Tode I, Op. XI). Die Themen, die Klinger schon in den „Radierten Skizzen“ (Sterbender Wanderer und andere), in „Eva und die Zukunft“ (Tod als Pflasterer), in den Intermezzi und Dramen angeschlagen, werden hier in einer großen Folge weitergeführt. Mehr als in den „Dramen“ lebte Klinger in diesen Todesphantasien in seinem Element, weil er hier weniger bewegte Szenen als Stimmungen zu geben hatte. Tiefe, seelische Empfindungen mit der Stimmung in der Landschaft, in der sich die einzelnen Szenen abspielen, in glücklichen Einklang zu bringen, ist die eigentümlichste Begabung Klingers, in der ihm nur wenige Künstler aller Zeiten gleich kommen. Die in Rom entstandenen und umgearbeiteten Blätter dieses Zyklus lassen nun auch deutlich erkennen, wie Klingers Phantasie mehr und mehr plastisch wird, wie sie überhaupt in der Zeichnung der Figuren, in der Wiedergabe der Landschaft und der treuen Durchbildung der Einzelheiten mehr von der unmittelbaren Anschauung ausgeht. Es beginnt die Zeit des fleißigsten Aktstudiums.

„Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich so viel zu danken.“ Feuerbach.

Rom 1889—1893. In der deutschen Kunstgeschichte bildet das Kapitel Rom und Italien eine bedeutsame Rolle, zum ersten Male im Leben Dürers und Holbeins, zum zweiten Male im 18. und 19. Jahrhundert durch Winckelmann, Goethe, die Klassizisten und Romantiker, zum dritten Male durch eine Gruppe von Künstlern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen wir eine Neublüte deutscher Kunst verehren, Feuerbach, Marées, Böcklin, Hildebrand, Volkmann und Klinger. Diese Künstler rangen in Rom nach einem selbständigen Stil. Die italienische Renaissancekunst ist die Kunst der klaren Anschauung, der großen Formen, daher gerade für den Deutschen immer und immer wieder die große Lehrmeisterin. Klinger war reif für Rom; der Maler des Parisurteils besaß schon die Richtung, wie sie vor ihm, jeder in seiner besonderen Art, Feuerbach, Marées und Hildebrand erstrebten. Schon im Parisurteil gelangte er, ohne von Marées etwas zu kennen, zu einer ähnlichen Auffassung der Raumdarstellung und Figurenanordnung in monumentaler Wandmalerei. In Rom ist er nicht mit Marées zusammengekommen; er stand abseits vom Maréesschen Kreise und kam im Anschluß an die großen Italiener des Quattrocento zu seinem Ziel. Den Fortgang, das organische Wachsen der Klingerschen Arbeiten können wir in Stauffers Briefen schön verfolgen. Der Einfluß der italienischen Renaissance und Formensprache und der italienischen Landschaft auf Klinger machte sich in einer anderen Weise geltend als bei Feuerbach und Böcklin; es fehlt ihm gänzlich jener auf Tizian und die Venezianer zurückgehende Ton feierlich-elegischer Stimmung, der dem deutschen Volk durch Feuerbachs Poesie und den jungen Böcklin fast unentbehrlich geworden ist und auch in Stauffer-Berns „Adoranten“ als unmittelbare Umsetzung italienischer Eindrücke in ein plastisches Gebilde empfunden wird. Klingers Phantasie und Können wuchsen an der herben, frischen und ganz individualistischen Formensprache der Quattrocentisten und der Farbenanschauung ihrer Freskomalerei. Ein Vergleich der Kreuzigung und Pietà mit dem Parisurteil machte diese Einflüsse, die Klinger von einem Mantegna und Signorelli erfuhr, in der größeren Kraft und Strenge der plastischen Form und der großen Zahl bedeutender Charakterköpfe deutlich. Mit anderen Worten, Klinger hat sich zu einem neuen malerisch-plastischen Stil durchgearbeitet, dem ein herber, feiner und eindringlicher Individualismus eigen ist. Die Muskelfestigkeit der Männer auf dem Fest und dem Titanenkampf der

„Brahmsphantasie", die Predellafiguren des „Christus im Olymp", die Schächer und Knechtsgestalten der „Kreuzigung" finden ihre geistigen Ahnen in Signorellis Fresken in der San Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto, die für Klingers Kunst eine Bedeutung gewannen, wie die Lektüre Dantes für die gestaltende Phantasie Rodins.

Der große Eigene ist Klinger aber geblieben und deutsch in jedem Nerv unter der Formenwelt der Renaissance. Wie einst Dürer in Venedig in seinem Rosenkranzbild, wie später Schwind in Rom in Ritter Kurts Brautfahrt, so hat Klinger in der „Kreuzigung" und „Pietà" zwei Hauptwerke nordisch-germanischer Kunst geschaffen. Sie sind deutsch wie Dürers Passionen und Apostel, wie Matthias Grünewalds Isenheimer Altar.

Die fünf römischen Jahre waren Klinger, ich vermute es, die glücklichsten seines Lebens. Wir können uns ihn seitdem nicht mehr ohne den Hintergrund Italiens denken, ohne Rom und Florenz, Siena und Orvieto und ihre Landschaften. Die italienischen Jahre waren ihm nicht nur eine Zeit des höchsten Genusses, sondern ebenso der anstrengendsten Arbeit; ein unheimlicher Arbeitsdrang beseelt ihn. Was er in den 5 Jahren, in „großartiger Einsamkeit lebend", schuf, war immens. Er radiert, malt, bildhauert. Er bringt den Zyklus „Vom Tode I" zum Abschluß, es entstehen die gewaltigen Kompositionen der Blätter „Vom Tode II" und der „Brahmsphantasie", dann vor allem zwei monumentale Gemälde, die „Kreuzigung" (Studien 1888, 1889, vollendet 1891) und die Pietà (Studien 1889, Vollendung 1890), weiter die drei Gemälde Sirene, Am Strande, L'heure bleue, das erste in edlen Materialien ausgeführte plastische Werk, die Salome, der Kopf der Kassandra (die ersten Skizzen in ganzer Figur, die verschiedenen Entwürfe einer schreitenden Gewandfigur gehören den römischen Jahren an); und auch seine bisher umfänglichste malerisch-plastische Schöpfung, den Christus im Olymp, hat Klinger noch in Rom in Angriff genommen. Schließlich hat er noch die Summe seiner Erkenntnisse als Künstler in einer Schrift „Malerei und Zeichnung" (1. Aufl., Leipzig 1891, 5. Aufl. 1907), gleichsam auch als Rechenschaftsbericht über sein eigenes Schaffen niedergelegt. Fürwahr, eine bewunderungswürdige Schaffenskraft.

„Ich bin nun recht im Studium der Menschengestalt, die das non plus ultra alles menschlichen Wissens und Tuns ist." Dieses Wort Goethes über seine römische Existenz kann Klinger noch in ganz anderem Sinne auf sich selbst anwenden; es wird das Leitmotiv seines ganzen ferneren Schaffens, das man nun wieder mit einem Wort aus Klingers genannter Schrift bezeichnen kann als die „unverkennbare, unantastbare Verkörperung

der Zeit, ihrer Höhepunkte im sichtbaren Menschen". In der Darstellung des menschlichen Körpers und nur in ihr kann er die Grundlage einer gesunden Stilbildung erkennen; Studium und Darstellung des Nackten sind ihm das A und das O jedes Stiles. Es wird die Grundlage seiner Kunst. Der Mensch ist ihm von nun an nicht mehr bloß als Träger einer Handlung, als Symbol einer Stimmung wichtig, er ist ihm jetzt „die von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person". Das ist das Entscheidende, das ist die große Wandlung, die sich in Klingers Schaffen vollzieht und seiner Physiognomie erst ihren Renaissancecharakter verleiht; er wird der prometheische Menschenbildner, der seine Sehnsucht nach der „großschreitenden Welt" zu erfüllen trachtet.

Klinger erfaßt das Problem der menschlichen Gestalt mit der Innerlichkeit und Inbrunst eines neu offenbarten Glaubens. Die genauesten Einblicke in diese römischen Schaffenstage gewähren die zahlreichen Aktstudien (das meiste im Dresdener Kabinett), zu denen ihm seine großen Werke, die „Kreuzigung Christi" und später der „Christus im Olymp", die großen Kompositionen „Vom Tode II" und die „Brahmsphantasie" mit ihrer Fülle von Gestalten (Zeit und Ruhm, Versuchung, Evokation, Titanenkampf, Fest, Befreiung des Prometheus, Aphrodite u. a.) die reichste Gelegenheit boten. Das leibliche Sein wurde hier wieder einmal mit einer Kraft und Fülle durchempfunden wie in der deutschen Kunst nicht seit Dürer und Holbein. Mit dieser neuen Bedeutung, die der Körper bekam, mußte sich in Klinger auch ein neues Lebensgefühl zum wachen Bewußtsein emporbilden und seine Stellung zur ganzen Welt verändern. Man stelle sich vor, was Klinger empfand! 400 Jahre früher hatte Albrecht Dürer dieselbe tiefeindringende Umwandlung seiner Kunst in Italien erlebt. Das römische Aktstudium zeigt uns Klinger mit den plastischen Grundproblemen der Steh-, Sitz- und Liegefigur beschäftigt, d. h. mit den Problemen der Haltung, Statik und Mechanik des Körpers. Die bisherige mehr strichelnde, schraffierende Technik mit der Feder geht in ein Zeichnen mit Kreide über. Der radierende Interpret nervöser Seelenzustände wird ein Gestalter. Die frühere malerische Wirkung wird eine plastische. Die Bestimmtheit der Konturen, die vollendete Modellierung, die wundervolle Zartheit und Weichheit der Übergänge vom Schatten zum Licht, die Art wie auf einem Blatte bald einzelne Gliedmaßen, Köpfe und Gewänder, bald die menschliche Gestalt in den nackten Partien oder in dem Wechselverhältnis der Muskulatur unter bestimmten Gesichtspunkten und Stellungen fixiert erscheinen, geben uns den rechten Einblick in den neuen Entstehungsprozeß Klingerscher Werke. Die Zeit der sich

drängenden, zuweilen die Form überwuchernden Erfindungen ist vorüber; in der Phantasie herrscht nun die Richtung des Plastikers und Monumentalmalers vor, dem es um die Herausarbeitung der einzelnen Erscheinung zu voller körperlicher Wirklichkeit zu tun ist, und nur solche Motive treten ihm näher, an denen sich seine plastische Phantasie entzünden konnte. Eine volle Durchdringung von Stoff und Darstellung, eine reine Form und abgeklärte Schönheit gewinnen Geltung. Dazu kommt die entschiedene Richtung aufs Große, sie drückt sich in den Formaten aus, deutlicher noch in dem großen Stil, in der zentralen Bedeutung des Nackten, in der Lust zu großen vielfigürigen Gemälden mit lebensgroßen nackten Gestalten. Er gewinnt die Anschauung einer Menschheit, die eine höhere Würde besitzt und in den Gemälden als Symbol der großschreitenden Menschheit erscheint. Alles atmet plastischen Geist, ist südliche Reife und herbe Größe. Ein Vergleich der realistischen und phantastischen Darstellungen der früheren Jahre mit den Hauptblättern vom Tode II und der Brahmsphantasie macht die große Läuterung in Klingers Seele deutlich; diese letzteren zeigen den Weg, den Klingers Kunst ins Monumentale nimmt. Es ist ein weiter Weg von der überlegenen Satire der Rettungen und der klassischen Grazie der Jugendwerke bis zu dem feierlichen Stil der römischen Zeit.

Aus dem Studium des nackten lebenden Modells bildete sich ein anderes Verhältnis Klingers zur Natur heraus, es wird immer präziser; das Auge, durch vieles Aktstudium geschärft, will keine „Impression", sondern tastet jede Einzelheit ab, geht jeder kleinsten Bewegung der Form nach, gibt „jedem Punkte seine Logik". Dieses individualisierende Formensehen führt ihn von der Radierung zur Grabstichelarbeit, die er in seinen schönsten Blättern mit Radierung und Aquatinta mischte. Bei vollkommen farbiger Wirkung erreicht er eine zauberhafe Zartheit und Schönheit der Linien bis in die feinsten Einzelheiten. Der französische Stecher Gaillard war sein Vorbild, seine römischen Kunstgenossen Karl Stauffer-Bern und Ernst Moritz Geyger nehmen teil und unterstützen diese Studien.

Die Pariser Freilichtstudien fanden in der klaren römischen Luft neue Nahrung; die Formen- und Farbenprobleme des Parisurteils wurden durch das fleißigste Malen im Freien auf dem Dache des Ateliers mannigfach ausgestaltet. Eine Anzahl Freilichtstudien, weibliche Porträts in halber und ganzer Figur (abgebildet in Hanfstaengls Klingerwerk, Besitzer Klinger), mit dem Hintergrunde römischer Luft und Szenerie, geben von diesem Studium Zeugnis; sachlich nüchtern, fast banal in der Auffassung, ohne gefällige Mache, haben sie lediglich den Wert von Farbenstudien. Wer

sich die Originale näher anschaut, lernt sie aber bald als Proben eines erstaunlichen differenzierten Licht- und Farbensehens schätzen. Sie kommen seinen großen Gemälden zu gute, die durchgängig das malerische Problem der Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers im freien Lichte behandeln.

Leipzig. Im Frühjahr 1893 kehrte Klinger nach Leipzig zurück, um fortan in der Heimat, in seiner Vaterstadt zu leben. Sofort begann er hier wieder eine außerordentliche künstlerische Tätigkeit. Zunächst vollendete er die „neue Salome", zwei Jahre später folgte die Kassandra. An graphischen Werken hatte er das Begonnene zu vollenden, der Zyklus Vom Tode II wurde fortgeführt; schneller noch gelangte die andere Frucht der römischen Jahre zur Reife, die Brahmsphantasie. Das umfänglichste und in den größten Dimensionen entworfene Werk, das er in seinen Anfängen aus Rom heimbrachte, war das Riesengemälde „Christus im Olymp". Inzwischen war durch eine Reihe von Kollektivausstellungen, die das ganze bisherige Lebenswerk Klingers zur Anschauung brachten, die Öffentlichkeit auf seine Kunst aufmerksam gemacht worden. Im November 1893 waren in Dresden die drei Gemälde Kreuzigung, Blaue Stunde, Nymphe am Strande, die Brahmsphantasie und die Salome ausgestellt. 1894 fand in Leipzig die erste umfassende Ausstellung seiner Werke statt. (Das ganze Radierwerk, die Salome, das farbige Gipsmodell des Kassandrakopfes, an Gemälden die Kreuzigung, Blaue Stunde, Nymphe, Mädchen auf Dach.) Diese Ausstellung war für Leipzig ein Ereignis. Das greifbare Resultat war der Ankauf der Salome für das Leipziger Museum; zwei Jahre später ging die Kassandra als Geschenk des Herrn Abraham (C. F. Peters) in den Besitz des Museums über (vgl. Julius Vogel, Klingers Leipziger Skulpturen, S. 11ff.). Kurz vorher hatte die Dresdener Galerie die Pietà (Beweinung Christi) erworben; die Kupferstichkabinette beider Städte erwarben das ganze Radierwerk, die Zyklen, Einzelblätter, Probedrucke verschiedener Plattenzustände, die Zeichnungen, Studien und Entwürfe. Beide sind noch heute für das Studium Klingerscher Kunst die wichtigste Quelle.

In Leipzig hat sich Klinger dauernd angesiedelt. Eine im Januar 1896 an ihn ergangene Berufung nach Wien zur Übernahme eines Meisterateliers der bildenden Kunst lehnte er nach reiflicher Überlegung ab, wiewohl er kaum in einer zweiten Stadt so viele und so tatkräftige Verehrer seiner Kunst gefunden hat wie in Wien. Das Urteil des Paris, der Christus im Olymp sind im Besitz der Wiener modernen Galerie; die Huldigung, die die Wiener Künstler Klinger durch die weihevolle Aufstellung des Beethoven bereiteten, sucht ihresgleichen in der Kunstgeschichte.

In Leipzig hat Klinger in den Jahren von 1895—1906 eine der römischen

an Intensität gleiche Produktivität entfaltet. Zur Radiernadel hat er selten gegriffen; nur zwei Blätter des Zyklus Vom Tode II hat er vollendet und sonst nur Gelegenheitsarbeiten geschaffen. Die Brahmsphantasie wurde bei ihrem Erscheinen mit ungeheuerem Enthusiasmus begrüßt und für das bedeutendste Werk der Phantasiekunst seit den Zeiten Dürers erklärt. 1897 wurde der „Christus im Olymp" vollendet und in Leipzig ausgestellt. Einige Jahre später folgte ein kleineres Gemälde, ein lebensgroßer weiblicher Akt „Campagna". 1896 malte Klinger Schloß Pleißenburg (Ostseite; Besitzer Prinz Johann Georg zu Sachsen). Dann hat Klinger auch als Maler jahrelang geschwiegen. Er war ausschließlich Bildhauer. Auf die beiden polychromen Halbfiguren der Salome und Kassandra folgten mit der Vollendung des Christus im Olymp die beiden Sockelfiguren der trauernd niederblickenden und der sehnsüchtig aufschauenden Gestalt, ferner die Amphitrite, die Badende, die Kauernde, eine weibliche nackte Halbfigur mit seitlich eingestemmten Armen, eine überlebensgroße schreitende Muse für das Treppenhaus des Leipziger Museums (beide noch nicht in Marmor ausgeführt), die Marmorreliefs der Leda, der Schlafenden (in zwei Fassungen), die Bronzefigürchen eines im Wasser liegenden Mädchens und der drei Tänzerinnen. Im April 1902 ist die Beethovenstatue vollendet, zwei Jahre später die gewaltige Marmorgruppe des „Drama", 1906 die nackte Figur einer weiblichen Gestalt in Marmor „Diana" (bei der man sich den Aktäon hinzudenken muß), drei mächtige silberne Tafelaufsätze (zwei noch unvollendet), eine Sitzfigur in Silber mit Putto, „Galatea". Eine zweite vor dem Drama konzipierte Monumentalgruppe, „Genie und Leidenschaft", steht im Gipsmodell im Atelier des Künstlers, daneben sehen wir die ersten plastischen Modelle und Kartons zum Richard Wagnerdenkmal. Eine weitere große Marmorgruppe, das Brahmsdenkmal für Hamburg, reift ihrer Vollendung entgegen. Und neben diesen Werken gingen aus Klingers Werkstatt eine Reihe von meist überlebensgroßen Porträtbüsten hervor, von Elsa Asenijeff, Liszt, Nietzsche (Bronze und Marmor), Georg Brandes, Wagner, Kommerzienrat Lingner. Kein Wunder, daß sich angesichts eines solchen Reichtums plastischer Gestaltung immer mehr die Anschauung befestigte, daß der eigentliche Schwerpunkt in Klingers Schaffen auf dem Gebiete der Plastik liegt, daß auch seine Gemälde mehr plastisch als malerisch empfunden seien und auch die Radierwerke schließlich auf plastische Darstellung hinweisen. Das Urteil ist in dieser Formulierung keineswegs richtig. Klingers ganzes Schaffen strebt nach einer Vereinigung aller Künste, nach einem bildnerischen Gesamtkunstwerk, in dem Plastik, Malerei, Architektur, Form,

Farbe, Raum gleichen Anteil haben, eins das andere stützt und bereichert und erst in seiner Verbindung mit den anderen die Intentionen des Künstlers in ihrem vollen Umfang erkennen läßt. Unter diesem Gesichtspunkt der Ausgestaltung des Raumes zum Kunstwerk kommt Klinger zu seiner Forderung der farbigen Plastik. Die Beethovenstatue insbesondere kann erst als „Raumkunstwerk" voll gewürdigt werden. Nach außen bedeutet die Vollendung der Beethovenstatue wohl einen Höhepunkt in Klingers Leben.

In seiner Vaterstadt, im Vorort Plagwitz, Karl Heinestr. 6, auf elterlichem Grundstück, hat sich Max Klinger im Jahre 1893 sein Haus gebaut, in dem seine Kunst nach den reichen Wanderjahren eine dauernde Stätte finden sollte. Zwischen Villen und Gärten, mitten im Grün und abseits vom Getriebe des Tages, ganz heimlich verborgen im Hintergrunde des Gartens und traulich von Bäumen umgeben, ist das schlichte, einfache Haus gelegen. Der Elsterfluß fließt unmittelbar vorüber. Über den Fluß blickt man auf einen Hain knorriger Eichbäume und über weites in Gartenanlagen verwandeltes Wiesenland (den Palmengarten) bis nach Lindenau und zu den fernen Waldbäumen des Rosentales. Im hinteren Garten zwischen Atelier und Fluß läßt sich's wohl sein in der Stunde des Feierabends, wenn die Schatten leise herabdämmern und hinter den Wiesen die Sonne zur Rüste geht. Da ist es still zwischen Rosen und blühenden Bosketts. Die Großstadt dringt nicht in diesen stillen Gartenfleck, der zu beschaulichem Hinträumen zwischen nimmermüdem Schaffen lockt. Auf dem Rondell vor dem Hause liegen Marmorblöcke, darunter solche von mächtiger Dimension, in denen Gestalten schlafen, die der Auferstehung durch den Künstler harren. Das Haus ist in Grund- und Aufriß nach Klingers Plänen schlicht und praktisch gebaut. Es ist eine Arbeitsstätte. In den Schlußsteinen über Tür und Fenster bemerken wir plastischen Schmuck, Masken von Klingers Hand. Nach dem Vorgarten liegen die Wohnräume, nach dem hinteren Garten (Nordseite) das große Atelier, dem sich ein kleinerer Raum für den Abbozzatore anschließt. Über dem Erdgeschoß befinden sich noch einige Wohn- und Schlafräume und eine gegen den Wald hin offene, gegen zwei Seiten durch eine Wand geschützte Plattform für das ungestörte Arbeiten nach dem nackten Modell unter freiem Himmel. Das große Wohnzimmer macht in seiner aparten Hellfarbigkeit, dem violetten Wandton, dem gelben Deckengebälk und grün und blau gestrichenen Türen einen festlichen Eindruck; der Eintretende ist im Bannkreis Klingerscher Innenraumkunst. Auch der Vorflur ist in diesen hellen, lichten, ganz reinen Farbentönen gehalten. Die eine Wand dieses Zimmers schmücken, in einfachen Rahmen gefaßt, die großen

Blätter „Vom Tode II“. An der Wand gegenüber hängt die Flora Böcklins. Weiterer künstlerischer Schmuck des Zimmers sind zwei frühe Landschaften Böcklins, eine Winterlandschaft von Kalckreuth, ein weiblicher antiker Torso, an dem das Fleisch über alle Begriffe schön ist, eigene Farbenstudien Klingers, eine Göttin vom Christus im Olymp, die große Farbenstudie zur Kreuzigung, Gips- und Bronzekopien seiner Skulpturen, ein Gipsabguß der Büste Klara Schumanns von Hildebrand, eine farbige Holzskulptur der italienischen Frührenaissance. Die Mitte des Zimmers füllt ein mächtiges Bücherrepositorium, das mit einer kostbaren Bibliothek angefüllt ist; ein mächtiger Pfau, dessen buntes, elegantes Gefieder der Schönheit dieses Raumes einen besonderen Akzent verleiht, thront darüber. Das Atelier selbst ist ein großer, beinahe 20 m langer und 12 m breiter, ganz weiß gestrichener Raum, mit reichlichem Ober- und Seitenlicht. Alles ist hier weit, luftig, hell. Eine Stätte unermüdlicher, strenger Arbeit, eines ganz gewaltigen Schaffens in einem freien, allseitigen Licht. Das ist der erste und bleibende Eindruck. Unser Blick schweift über die Gestalten, die des Meisters Phantasie aus dem Marmor hervorgelockt und in feste Form gebannt hat. Da stehen Werke, die der Vollendung nahen, und halbvollendete neben den Gipsmodellen, Abgüsse früherer Werke und die ersten Entwürfe werdender Gestalten. An der einen Wand hängen die farbigen Riesenkartons zu dem Wandbild Hellas für die Aula der Leipziger Universität, das voraussichtlich 1909 zum 500jährigen Jubiläum der Universität vollendet sein wird, an der Längswand gelegentliche Farbenstudien, die Freilichtbildnisse aus Rom und kleinere malerische Studien. Ein Flügel, Schränke mit Noten, ein großer Schrank aus hellem Holz, der Klingers graphisches Werk birgt, darunter seltene Einzelblätter und Probedrucke, mächtige Mappen, die sich unter der Fülle ihres Inhalts bauschen, Tische mit unzähligem Handwerkszeug aller Art sind das hauptsächliche Inventar der Klingerschen Werkstatt. Wer diesen Raum betritt, fühlt sich in einer Welt geistiger Größe, in der der Künstler Klinger Herrscher ist. Sein rotblonder energischer Charakterkopf gehört in diesen lichten, weiten Raum, der gewissermaßen als seine natürliche Folie erscheint. Die vorgewölbte, gedankenvolle Stirn, der mächtige Nacken, die überaus sprechenden, unendlich sensiblen Lippen, vor allem aber der durchdringende feste Blick der braunen Augen, die unter der goldenen Brille hervorblitzen, erzählen uns von der ernsten und kühnen Geistesarbeit eines innerlich Einsamen, von tropischen Gewittern, die diese Künstlerseele durchzitterten, von einem zähen, alle Gefühle bändigenden Willen und von der Schönheit eines neugermanischen Hellas.

KLINGER
ALS GRIFFELKÜNSTLER

Jugendzeichnungen. „Radierte Skizzen“ (Op. I).

DIE frühesten künstlerischen Äußerungen Klingers sind in etwa hundert Zeichnungen niedergelegt, die sich im Besitze des Leipziger Museums und der Berliner Nationalgalerie befinden; sie fallen in die Jahre 1875 bis 1879 und sind überraschende Zeugnisse eines jugendlichen, phantasiereichen Zeichengenies*). Man kann sagen, daß Klinger gleich als ein Meister der Linie auftritt, wie es wenige in der Kunst gibt; selbst Schwind und Genelli haben einen schweren Stand daneben, und auch die neueren Zeichner, die kunstgewerblichen Künstler übertreffen ihn nicht in ihren besten Arbeiten. Die beiden Karlsruher Blättchen von 1875, Paradiesesanfang und -ende (Abb. 1 und 2), sind in ihrer flauen Formengebung noch echte Schülerarbeiten; im Anekdotischen aber blitzt schon eine Klingersche Idee hervor, die durch seine bedeutendsten Radierzyklen hindurchführt, das Problem von der Eitelkeit und sinnlichen Leidenschaft des Weibes, durch die mit der Liebe der Tod den Menschen gegeben wurde. Auf dem einen Blatte bespiegelt sich Eva, ihr Haar flechtend, in einer wassergefüllten Muschel und schaut lächelnd, zum erstenmal bewußt, die Schönheit ihres Leibes, ein Genuß, an dem auch Adam wohlgefällig teilnimmt. Dasselbe Motiv behandelt Klinger im Zyklus „Eva und die Zukunft“. Auf einem anderen Blättchen ist das Strafgericht schon niedergegangen: die beiden stehen vor dem Paradiese, das, durch einen ländlichen Lattenzaun geschlossen, von einem gutmütigen Engel bewacht wird. Der unangenehm gewordene Adam hat seinem Zorn durch Handgreiflichkeiten Ausdruck verliehen, deren Spuren auf Frau Evas schönem Leibe sichtbar sind. Haben diese Blätter nur biographischen Wert, so üben die originellen Zeichnungen der folgenden Jahre einen Reiz aus, der unser Nervenleben erregt. Sie sind mit spitzer Feder gezeichnet, der Ausdruck erschöpft sich meist im Kontur, die Hintergründe sind leicht getuscht. In einer

*) Eine Anzahl dieser Zeichnungen sind abgebildet in den Aufsätzen von Jul. Vogel (Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VIII, Heft 7) und P. Kühn (Deutsche Kunst und Dekoration. Jg. I, Heft 12), ferner im Pan II, 2 und III, 2.

Sondergruppe, deren Motive der Bibel entlehnt sind, ist eine charakterisierende Innenmodellierung gegeben. Ein überaus buntes, man ist versucht zu sagen allzubuntes Bild eines unruhigen, nervösen Phantasielebens und überhitzten Produktionsfiebers geben diese Zeichnungen. Träumereien, Kauserien, Gesellschafts- und Wirklichkeitsbilder, Tod, Philosophie, Bibel und Griechentum, Lesefrüchte aus Jean Paul u. a., Ornamentik, Symbolik, Allegorie wechseln in kaleidoskopartigem Durcheinander. Diese beunruhigende, nach allen Seiten gleichzeitig ausgreifende Produktion ist



Abb. 1. Adam und Eva (Speculum primum). Zeichnung. Dresden. Kgl. Kupferstichkabinett.

für die künstlerische Physiognomie Klingers durchaus charakteristisch; sie unterscheidet ihn von vornherein von Schwind, Genelli, Thoma, Böcklin. Er übertrifft sie alle durch den Reichtum, die Spannweite seiner Phantasie und durch seine sensible Hand. Freilich ist auch wieder die Gefahr dieses Reichtums unverkennbar. Klinger hat mehr Erfindungen, als er braucht. Schneller als sein Stift sie festzuhalten vermag, strömen ihm hier die Gedanken und Einfälle zu; oft sind sie nicht zu Ende gedacht, noch weniger zu Ende geformt. Um so auffälliger ist neben dieser

heißen, gewitterhaft üppig treibenden Phantasie die scheinbare Nüchternheit des ersten größeren Gemäldes „Spaziergänger" (Abb. 3); in diesem kalt erscheinenden Realismus zittert aber die heiße Glut des Lebens und ist eine nervös erregte Spannung, die Klinger bis heute eigentümlich ist. In den Jugendzeichnungen erscheint er gleich in seiner Doppeleigenschaft als phantasiereicher Erfinder und als schärfster Beobachter des Lebens auf dem Plan; er beobachtet die kraftvoll geschwungene Linie einer fliegenden Möwe, die lässige Haltung einer Modedame, die feinste Verästelung

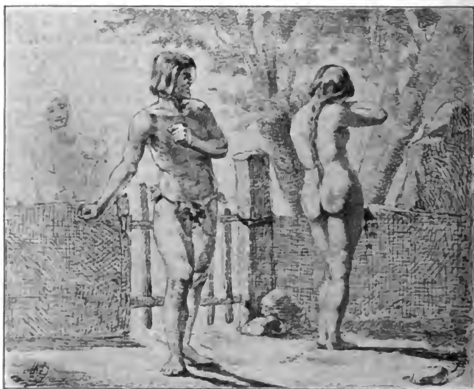


Abb. 2. Vertreibung aus dem Paradies. Zeichnung. Dresden. Kgl. Kupferstichkabinett.

eines Bäumchens, die verzerrten Züge eines Menschen in der Agonie des Todes. Wir sehen in diesen mit unbezähmbarer Arbeitslust betriebenen Studien ein Dürersches und Menzelsches Zuspitzen des Blickes auf den Punkt bei der Weltweite des Traumlebens.

Schon als Zwanzigjähriger hat Klinger Akkorde angeschlagen, die sein ganzes Leben begleiten. Seine Kunst des sinnbildlichen Denkens, seine Fähigkeit, abstrakte Gedanken anschaulich in künstlerischen Symbolen zu sehen, können wir schon hier beobachten. Das „Urnichts" versinnbildlicht er in einem geflügelten jugendlichen Genius, der sich träumerisch



Abb. 3. Spaziergänger. Ölgemälde. Besitzer: Dr. Stettenheim. Berlin.

zur Ruhe niedergelegt hat; die Traumversunkenheit ist gut zum Ausdruck gebracht. In einer großen Federzeichnung von wuchtiger Kraft gibt er die erste Fassung des Gedankens von „Zeit und Ruhm", den „Schritt der Zeit" (Abb. im Klingerwerk), einen kolossalen geflügelten Fuß, der erbarmungslos den gebeugten Leib des dornengekrönten Heilands zermalmt; daneben erhebt sich das Kreuz auf Golgatha. Hat Klinger hier einen dichterischen Gedanken Michelangelos wiederzugeben versucht? „Und ein Riese ist da von solcher Größe, daß er mit seinen Augen uns Redegewürm nicht sieht, und oft hat er mit seiner Fußsohle ganze Städte bedeckt und zerstört." In zwei Blättern „Vom Tode", dem „Integer vitae" und in „Zeit und Ruhm" ist dieses Gleichnis in vollendeter Fassung monumentalisiert.

Die haarscharf mit der Feder gezeichneten Konturzeichnungen Klingers sind in Linien eingefangene Traumbilder, wie sie zarter kein anderer Künstler geträumt hat. Der rhythmische Zauber dieser Linien, deren Vorbilder Klinger in der griechischen Vasenmalerei und im japanischen Holzschnitt fand, wirkt wie Musik und weckt mit der besonderen Würze moderner Empfindlichkeit einen ganz zarten, gleichsam hingehauchten Duft poetischer Empfindung, der zart ist wie das Morgenrot des Frühlings, wenn eine solche Metapher erlaubt ist. Klinger ist zu der sublimen Zeichenkunst der Japaner in die Schule gegangen, und vielleicht ist er der erste in Deutschland, der ihren Geist verstanden hat. Ihre geniale Wiedergabe des Unsymmetrischen, Kapriziösen, Bewegten, ihre subtilen Erfindungen, ihr Gefühl für die Nuance der Linie, des Ausdrucks, für

all die kleinen Geheimnisse zeichnerischer Delikatesse und dekorativer Steigerung finden wir in diesen Zeichnungen, in den „Rettungen Ovidischer Opfer", in „Amor und Psyche" u. a. als Ausdruck eines neuen, von moderner Nervosität durchzitterten Schönheitssinnes und heiterster, körperloser Traumgebilde und geistreicher Bizarrerien. Einige Jugendblätter dieser Art seien hier angeführt; sie haben zum Teil Aufnahme in die „Radierten Skizzen" und die „Intermezzi" gefunden: „Elfe und Bär" (Intermezzi), das graziöse, leichte Wiegen des weiblichen Körpers am schwanken Stengel, der Stoffcharakter des Bärenfelles, das drollig-lüsterne Schnuppern der Schnauze; „Schaukelnde Elfe", die anmutige Bewegung des Balancierens, reiner Umriß. „Frühling", unter hellen knospenden Birken am Wiesenhang ruht ein junges Mädchen, das einen Blumenstern zerzupft. Frauengestalt, die sich unter einem exotischen Blütenbaume schaukelt; Elfe und Adler (Radierte Skizzen), anmutigste Gleichgewichtsbewegung, reiner Umriß. Eva, von der Schlange beraten, die Frucht vom Baume der Erkenntnis pflückend, weiblicher Akt von entzückendem Umriß. Nacktes Weib unter einem blühenden Rosenstrauch, das mit einem Pumalöwen kost. „Amor auf Mädchen schießend"; in diesen kleinen Figürchen sind die individuellen Körperformen durch die reine Umrißlinie lebendig wiedergegeben. Diese Zeichnung hat Klinger später radiert. Sie ist eine seiner schönsten Jugendarbeiten und kann uns deren Art schön veranschaulichen (s. Abb. 4). Klingers ganze Frühkunst ist reich an solchen köstlichen Gebilden, die an Leben und Anmut der Linien Schwinds Illustrationen zur schönen Leu mindestens gleichkommen.

Aus den japanischen Holzschnitten lernte Klinger auch die Kunst, die Dinge intensiv und spontan zu erfassen. Eine ganze Reihe aparter und schnell „wie im Fluge" fixierter Bewegungsmotive in seinen Werken, besonders aus dem ersten Jahrzehnt seines Schaffens, geben hiervon Zeugnis. Ganz barocke, outrierte Bewegungen in einigen Jugendzeichnungen wie die sieben mageren Kühe, Chinese von Tigern überfallen, Fuchs aus dem Sack lassen in ihrer Suggestion des Fiebrig-Bewegten, des tollen Durcheinander und der äußersten Anspannung an ähnliche japanische Arbeiten wie die Turnerszenen, vom Wind getriebenen Menschen denken. Und Klingers kostbare Balancier- und Schaukelmotive finden ihre Parallele in japanischen Szenen, wo etwa eine Mutter ihr rundliches Bambino in die Luft schaukelt u. a. Die linearen Melodien, die der Japaner in der menschlichen Gestalt mit seinem immensen Reichtum an Bewegungsmotiven voll und kräftig anklingen und im begleitenden Lineament der Nebenflächen rhythmisch ausklingen läßt, wir finden sie in süßer

Reife wieder in Klingers schönstem Jugendwerk, den Illustrationen zu „Amor und Psyche“ und in den „Rettungen ovidischer Opfer“. Da lebt die Linie ein geheimnisvolles Leben, da erreicht sie einen Wohllaut und einen lebensvollen Ausdruck, daß sie eine neue Welt der Schönheit hervorzuzaubern vermocht hat.

Welchen eleganten, sicheren Strich Klinger besaß, sehen wir auch an seinen modernen Frauentypen, denen eine feine Sinnenlust, eine besondere Würze des Erotischen beigemischt ist, in Zeichnungen wie „Am Strand“: Mädchen in Badekostüm, die Haltung gibt eine ganz aparte Grazie; über



Abb. 4. Amor auf Mädchen schießend. Radierung.

dem Meere schwingen die Möwen. Mit geistvollen, leichtesten Federstrichen ist der Hauch des Meeresidylls mit suggestiver Kraft festgehalten; wir „schmecken“ die Seeluft und genießen die Rhythmen der bewegten Natur. „Schreibendes Mädchen“; die eigentümliche, stark gebeugte Rückenlinie, eine spezifisch Klingersche Schönheit. „Erinnerung aus dem Bois de la cambre bei Brüssel“ (1879); ausgezeichnet beobachtet die lässige Eleganz der Dame in der Equipage; dann als ein neuer Zug der Ausdruck der gedämpften, zurückgehaltenen Leidenschaft, eine Zeichnung, die gewissermaßen das Nervenleben wiedergibt, in Auge und Mund; wie aus-



Abb. 5. Mephistopheles in Dr. Fausts Pelz. Federzeichnung.

drucksvoll ist die Hand, Beachtung verdient die sorgfältige Behandlung des Kleides, die die Körperformen zur Geltung bringt. Diese von feinster Erotik beunruhigten Frauengestalten, von einer spezifisch modernen Eleganz der Umrisse, von herber, geschmeidiger Kraft und beweglich in den Gelenken, wie wir sie unter diesen Jugendzeichnungen finden, geben bereits den besonderen Typus Klingerscher Frauengestalten.

Es ist doch erstaunlich, wie auch Klinger bereits nach innen gedrängtes Seelenleben, nagende Qual, Harm, Verzweiflung, das Düster-Leidvolle und Dämonische, wie im „Sterben der Erstgeburt", in der ganzen Folge vom



Abb. 6. Mephistopheles im Studierzimmer Fausts. Radierung.

„Thema Christus" wiederzugeben vermag. In dieser Kunst scharfe, lebensvolle Charaktertypen hinzustellen, ist Menzel sein großer Lehrmeister. Eine figurenreiche Zeichnung, die „Abendgesellschaft" (Berliner Nationalgalerie, abgedruckt im Klingerwerk) ist hierfür bezeichnend. Wir sehen eine Gruppe von vier Männern und einer Frau, eine Berliner Soirée à la Rahel und Henriette Herz. Ein glänzendes Stück charakterisierender Federzeichnung; als Komposition zeigt das Blatt einen auffallenden Mangel seelischer Beziehungen zwischen den vier Menschen; jede Figur ist isoliert, ist ein Individuum, von dämonischer Art, schwer

beladen mit Reflexion und Leidenschaft; jeder Kopf ist streng und scharf herausgearbeitet, fast plastisch. Ein phänomenaler Charakterkopf ist der Mephistopheles, der in Fausts Pelzmantel gehüllt den Besuch des Studenten erwartet (Abb. 5). Zunächst keine Spur des üblichen Mephistotypus; von diesem finden wir noch Anklänge in dem unter Rembrandtschem Einfluß entstandenen Mephistokopf, den Klinger radiert hat (s. Abb. 6, Dresd. Kab.). Hier aber haben wir einen blutlosen Vampyr modernsten Schlages; fröstelnd schlägt er den dicken Pelz um die kalten Glieder. Ganz einzig ist der spöttische, überlegene Sarkasmus in diesem klugen, bleichen Gesicht unter dem Holbeinbarett. Ja, man möchte an Holbeins Meisterwerk des Erasmus denken. Die scharfe Naturbeobachtung Klingers dringt bis in das leise spottende Zucken des Mundwinkels, in jeder Fiber zuckt der Hohn. Man vergleiche die Radierung Amor auf Mädchen schießend mit dieser Zeichnung, und man wird sich über den Umfang von Klingers Begabung sofort klar.

Die Gedanken vom Tode, die Klinger in so mannigfachen Formen, Symbolen und Gedankenverbindungen behandelt hat, haben seinen grübelnden Sinn von Jugend an beschäftigt. Die Jugendzeichnungen im Leipziger Kabinett enthalten eine Anzahl Darstellungen vom Tode, von denen manche in gleicher oder ähnlicher Form in den Radierzyklen wieder auftauchen. Eine grausige Bizarrerie ist der Tod als Tröster des Gefangenen im Kerker; der Tod mit langer, dürrer Hand und offenem Mund, aus dem zwei Zähne ragen, kauert neben dem Gefangenen, dessen Gesicht, von Qualen zerstört, aufquillt. Der „Tod als Pflasterer" (1879, nach Jean Paul, in „Eva und die Zukunft" aufgenommen); unheimlich wahr gegeben ist das hämische Niederstampfen des Totengerippes, das Niedersausen auf die Menschenschädel; schwüler Brodem dampft aus ihnen auf. Hinter einem Bretterverschlag die antiken Götter Zeus und Pallas, die der Tod angrinst. Vergeblich streckt sich eine hilfeheischende Hand aus; in der Ferne erhebt sich das Kreuz in schwälenden Dünsten. Eine Scharade, kein Bild. Der vom Throne herabgestürzte Herodes ist fast unverändert in „Vom Tode I" übergegangen, der Wanderer, der im glühenden Sonnenbrand auf einsamem Felspfad vom Tode erreicht wird, fand Aufnahme in die „Radierten Skizzen". Das „Sterben der Erstgeburt" war sogar für „Vom Tode II" vorgemerkt (jetzt ersetzt durch die Pest). Von ergreifender Wirkung in dem Kontrast von blühender heiterer Landschaft und dem Grinsen des Todes ist das Blatt, das eine zweite Gebirgslandschaft zeigt, der im Vordergrunde aus einer Felsenspalte der Tod entsteigt, der mit langer, weitreichender Sense zum Hiebe ausholt.

Zwei andere Blätter führen uns in die Nähe von „Ein Leben“ und „Eine Liebe“; auf dem einen sehen wir ein aufgeworfenes Grab, in das der



Abb. 7. Hamlet und der Geist. Zeichnung. Leipzig. Museum.

Tod ein entsetzt zusammenschauerndes Weib, das Mutter werden soll, mit festem Griff und gebieterischer Geste hinabdrückt. Auf dem anderen

klagen die Fluten des Meeres im monotonen Gleichmaß, sie haben den Leichnam eines jungen Weibes an den Strand gespült; ein Blatt von trostloser Verlassenheit; Klinger läßt hier die Stimmungsgewalt des Meeres zum erstenmal sprechen. Was hatte es ihm noch zu sagen! Die furchtbare Agonie des Todes zuckt im Gesicht eines alten Mannes (Klingers Großvater), der im Todeskampfe ringend starr ins Leere schaut; bemerkenswert an dieser Zeichnung ist die Darstellung des grellen Lampenlichtes, das durch breite Lichtflächen und scharfe, schmale Schatten ganz rembrandtisch das Grausig-Übersinnliche des Vorganges noch erhöht.

Den echten Ton Shakespearescher Romantik hat Klinger in dem wundervollen Blatt getroffen, in dem Hamlet als Geist des Vaters erscheint (Abb. 7). Die lichtfahle Mondnacht über dem dunklen, in unzähligen Wogengängen rauschenden Meer, das Gespensterhafte in der Erscheinung des Greises, in dessen dunklem Panzer sich das Mondlicht bricht, die nervöse Erregtheit in der Gestalt des Hamlet und seines Genossen können kaum besser wiedergegeben werden. Wir glauben an den Vorgang; er zittert uns als eigenes Erlebnis in der Seele nach. Klinger macht uns wieder an Gespenster glauben und weckt in uns Gespensterfurcht. Wie oft hat er das Alpdrücken dargestellt, wie entsetzlich grausig, daß uns Edgar Poe zahm daneben erscheinen könnte, durch den zu Häupten des Schlafenden hockenden Körper eines Hingerichteten, der diesen mit einem Kamm und Eisenhaken bearbeitet, während das abgeschlagene Haupt glotzend und grinsend neben ihm liegt. (Abb. Klingerwerk S. 43.) In solchen krassen Bizarrerien, die auch Furchtlose das Gruseln lehren können, gab er das Äußerste, was durch die Kunst noch darstellbar ist; daß er durch sie auch einem burlesken Humor Ausdruck geben kann, sagt uns seine ganz ergötzliche Katzenjammer-Phantasie (Abb. 8); man ist versucht zu sagen, daß der besondere Zustand des physischen, vielleicht auch des moralischen Katzenjammers in diesem merkwürdigen, glotzenden Katzenungetüm und der fröstelnden, zusammengeknäuelten Menschengestalt versinnbildlicht ist; so zwingend sind Klingers Symbole, so stark wirken sie auf unsere Nerven. Und neben diesen ganz phantastischen Gebilden, zu denen auch noch die „Erinnerung an Brüssel“, mit dem Menzelschen Vielerlei symbolischer Beziehungen und witziger Anspielungen gehört, die ganz plastisch empfundene Gewandgruppe „Eine Vision“, zwei männliche Charaktertypen mit maßvollen Gesten in plastisch sehr sorgfältig durchgeführten Gewändern, in geschlossener Gruppe. Schließlich noch ein Beleg dafür, daß Klinger auch derbe Ausgelassenheit und heiße animalische Lust in sparsamen Umrißzeichnungen gegeben hat, in dem großen Blatt



Abb. 8. Katzenjammer-Phantasie.
(Aus dem Klingerwerk, im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

„Feldarbeiter" (als Lichtdruck Pan III 2, 89); bei dem einen dieser derben, rustikalen Gestalten macht sich die Müdigkeit mit animalischem Behagen geltend, bei den anderen spricht das Fleisch nicht minder deutlich. Wie er antike Genremotive mit der Frische gegenwärtigen Lebens zu erfüllen vermochte, sehen wir an der Zeichnung „Centaur im Gespräch mit Wäscherinnen" (Abb. 9, Berliner Nationalgalerie).

Klingers Natur, das sagen uns diese Zeichnungen, wies auf die Radierung, auf die fein geritzte haarscharfe Linie. Das Vibrieren des Lebens in wenigen Umrissen, das Rembrandts Größe als Radierer ausmacht, war auch Klinger zu eigen; später ist er freilich, Dürer ähnlich, andere Wege gegangen. Wenn ferner die Radierung als die Kunst bezeichnet wird, „einen Gedanken schnell und auf geistvolle Weise freihändig vorzutragen", so war für keinen anderen die Radiertechnik eine solche Notwendigkeit wie für Klinger, den wir gern den gedankenreichsten Künstler des 19. Jahrhunderts nennen; in der Radierung konnte die Hand den Eingebungen seiner Phantasie unmittelbar folgen, die phantastischen Gebilde seiner erregten Sinne, die heiteren und zarten Rhythmen seiner Traumbilder und die Schaumperlen eines übermütigen, neckischen Humors wie im Fluge einfangen.

Sein erster unter Sagerts Leitung gemachter Radierversuch, ein den Mond anbetendes Fabelwesen (Dresd. u. Lpz. Kab.), ein Löwe mit Sphinxkopf in einer Felslandschaft, ist noch mit etwas Befangenheit in zarten Linien in die Platte geritzt; die Wiedergabe des trübselig-fahlen, dunstigen Mondlichtes zeigt Klingers scharfen Blick für das Atmosphärische, das dann einen Hauptreiz seiner Radierkunst ausmacht. Auf einem zweiten Versuche sehen wir Sphinxköpfe (Symbole des Welträtsels) mit leerem monotonen Blick himmelwärts starren; schwarze Eulen umflattern sie. Eine dritte kleine Radierung, der Kopf eines lesenden Greises bei Lampenlicht („Lecture nocturne") ist aus einer Rembrandtschen Anregung entstanden.

Radierte Skizzen. Aus dem großen Reservoir seiner Jugendzeichnungen wählte Klinger eine Anzahl aus, radierte sie (1878 u. 1879), versah sie mit einem die ganze Sammlung bezeichnenden Titelblatt und gab sie als Mappe heraus. (Op. I. Ausgabe des Künstlers zehn Exemplare von den unverstählten Platten. Sie erschien 1878 im Verlage von Alexander Danz in Leipzig, die spätere gedruckt und verlegt von J. Bourvens, Bruxelles 1879.) Die Technik der Aquatinta, in deren Anwendung Klinger, sein Vorbild Goya noch übertreffend, der größte Meister werden sollte, macht er schon hier in Verbindung mit der eingeritzten Linie zum geeignetsten und wirksamsten Ausdrucksmittel seiner körperlosen, zarten Traumbilder. Hat diese acht Blätter, wie man bisher gemeint hat, eine

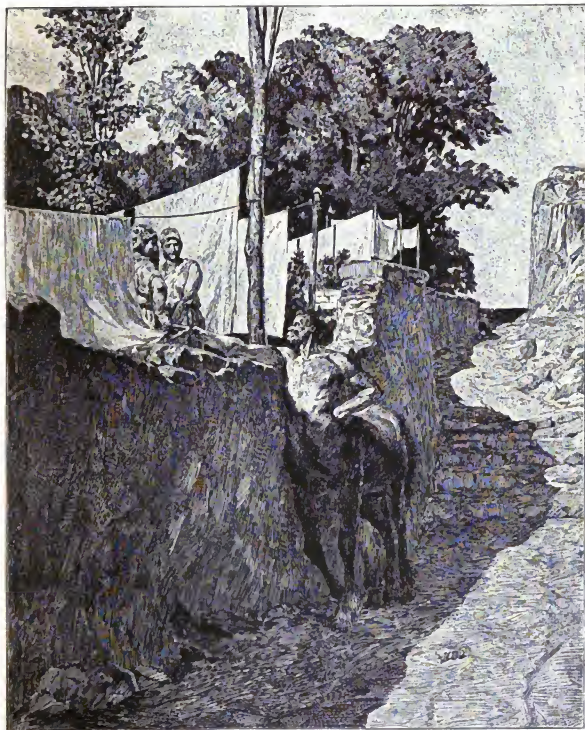


Abb. 9. Der Centaur im Gespräch mit Wäscherinnen.
(Aus dem Klingerwerk, im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

bloße Laune, der Zufall des Augenblicks vereinigt, oder haben sie einen inneren Zusammenhang, stehen sie in beziehungsreicher Verbindung als Symbole eines einheitlichen Gedankenganges? Entstanden sind sie ohne Zweifel aus zufälligen Anregungen, die nachträgliche Reflexion des Künstlers hat sie zu einem bedeutungsvollen Ganzen ausgewählt. Es ist typisch für Klinger, daß sich Anfang und Ende, Konzeption und vollendetes Werk nicht decken. Ein ursprünglich rein formales Motiv wird psychisch und symbolisch umgedeutet. So ist's wohl auch hier. Die „radierten Skizzen" sind eine Allegorie auf Künstlers Erdenwallen, wir sehen den Helden nicht, aber was in ihm vorgeht, sehen wir in neu ersonnener Symbolik. Oskar Ollendorff hat sich zuerst über diese innere Einheit des „Zyklus" geäußert (Preußische Jahrbücher Bd. 100, S. 543 f.). Seine Ausführungen sind überzeugend; freilich dürfte auch mancher Gedanke hineingelegt sein, an den Klinger nicht gedacht hat. Gleich das Titelblatt spricht diese symbolische Sprache. Ein Aquatintablatt von duftiger, verträumter Weichheit. Eine Elfe balanciert im dunstigen Mondlicht auf einem Schilfkolben, in der Rechten hält sie ein Tamburin; aus dunklem Wasser neben schlanken Schilfstengeln mit weißer, zarter Blüte schaut lüstern ein Krokodil auf. Am Himmel steht die mächtige Mondsichel. Dem trägen und bösen Philisterium (Krokodil) wäre die leicht beschwingte Künstlerphantasie eine begehrliche Beute; es kann aber nicht aus seinem nassen, sumpfigen Element heraus. Die Phantasie aber, die leichtbeschwingte, wiegt sich rhythmisch in freien Lüften. Ein ähnliches Sinnbild ist „Elfe und Bär" der „Intermezzi". Die ganz zarte, verträumte Stimmung erreicht Klinger lediglich durch drei Aquatintatöne und den Umriß. Das Wasser hat den dunkelsten Ton; wie wirkt darin das Weiß im lüsternen Krokodilauge und an der schäumenden Schnauze! Die Elfe steht nur im Umriß in heller Aquatinta auf dem etwas dunkleren Luftton. Die große Mondsichel ist weiß ausgespart. Das zweite Blatt „Malerische Zueignung" (Abb. 10) geht vom allgemeinen Symbol auf den „Einzelfall"; da sitzt in seine Arbeit vertieft ein zeichnender Knabe in kurzen Höschen, aber frühreifem, grübelnden Gesicht, zwischen blühenden Doldenblumen an ein Baumstämmchen gelehnt. Die „Qualen des Schaffens" liegen deutlich auf diesem Kindergesicht. Klinger hat denselben Knaben mit großen, traurig staunenden Augen auch stehend in einer Zeichnung (Leipz. Mus.) dargestellt (Abb. bei Vogel, Altes und Neues von Max Klinger, Zeitschr. f. bild. Kunst. N.F. VIII S. 153). Es liegt wohl ein Knabenbildnis von Klinger selbst zugrunde. Also schon gleich der erste „Zyklus" des Zwanzigjährigen eine Beichte, ein Selbstbekenntnis, eine Symbolisierung eigener Seelen-



Abb. 10. Malerische Zueignung. Radierung. (Radierte Skizzen. Op. I, 2.)

erlebnisse. Das Leiden des Genies symbolisiert das dritte Blatt, die „Siesta". Klingerscher Jugendhumor mit bitterem Beigeschmack. Die beiden Hummern sind das Publikum; ihr „Opfer", den Fisch, haben sie schon ganz abgeknuppert; nun lassen sie sich's wohl sein in der Verdauungsruhe; sie liegen und besitzen. Hier erscheint der Künstler als Fisch; sie haben ihn ganz gewaltig „in die Schere genommen". Vielleicht hat die Metapher Klinger die „Idee" dieses Symbols gegeben. Ollendorff sagt ganz richtig, es sei kaum anzunehmen, daß er dieses Motiv, das im Zusammenhang des Ganzen bedeutsam erscheint, als selbständiges Einzelblatt veröffentlicht hätte. Stehen doch die meisten der Federzeichnungen künstlerisch viel höher. Ist in diesem Blatt die bittere Lebensnot, die dem Künstler das Philisterium bereitet, symbolisiert, so im vierten, im Frühlingsanfang (Abb. 11), die zarte Freude seiner träumenden Seele. Ein junges, blasses Weib im sprießenden Gras unter knospenden Bäumen betrachtet nachdenklich eine Frühlingsblüte (die Zeichnung im Leipz. Mus.). Das Zarte und Zierliche der Handbewegung, die Kopfhaltung, die frühlingssehnsüchtige Stimmung in der Landschaft, die durchgeistigte Schönheit des Lichtes sind echte Frühkunst Klingers. Aber dieser Lenz, dieses auf Baum und Wiesen erwachende Leben ist eine Frühlingselegie; eine leise Trauer klingt hindurch; mit dem erwachenden Leben spüren wir auch schon den leisen, leisen Hauch des Todes, dem alles Leben geweiht ist. Ein wundersames Symbol von des jungen Klinger Naturtraumleben.

Wie zart ist es! Aber die Mächte des Lebens packen den Künstler. Vom steilen Pfad des Schaffenden locken ihn die weichen Schmeichellaute

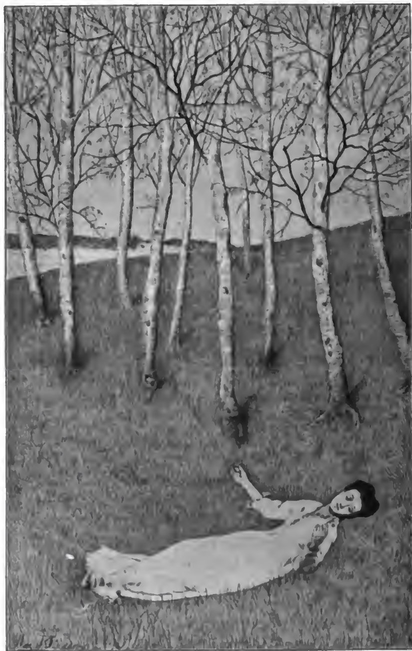


Abb. 11. Frühlingsanfang. Radierung. (Aus Radierte Skizzen. Op. I, 4.)

der Sinnenlust. Klinger fand dafür ein ebenso prägnantes wie anmutiges Symbol in der Schaukel (Blatt 5). Mit den denkbar geringsten

Mitteln der Umrißzeichnung hat er durch ein nacktes Weib und einen flügelschlagenden Adler ein ganz köstliches Balanciermotiv gegeben*). Dieses nackte, schenkelstarke Weib, das sich mit so vollendeter Grazie auf dem einen Ende der schwankenden Stange wiegt, ist die begehrliche, zur Lust lockende Sinnlichkeit. Auf der anderen Seite balanciert mit weitgeschwungenem Flügelpaar, die Stange mit mächtigen Krallen packend, der Adler, wie ein drohender Angreifer scheint er auf das Weib zuzulaufen. Das Weib gewinnt Macht im Leben des Künstlers und wird sein gefährlicher Gegner; es nimmt den Kampf auf mit dem Adler, dem Vogel der Inspiration; das Blatt ist ein Gleichnis aller hochfliegenden Künstlerpläne. Wie wird der Kampf enden? Auf welcher Seite wird sich die schwankende Stange tief hinabsenken? Durch die Haltung des Adlers ist der Ausgang angedeutet; „zu gewaltigem Fluge wird er sich erheben; das Weib aber wird hinabgleiten und wie ein Traumbild im Nichts verschwinden“. Die Lebenshatz beginnt von neuem. Auf dem 6. Blatt „Verfolgung“ können wir dieses Künstlerschicksal in einem Gleichnis aus dem Alltagsleben sehen. Wieder die brutale Masse Publikum als Feind des einsamen Genies. Durch eine friedliche Abendlandschaft flüchtet ein Mensch in Todesangst vor zwei Verfolgern, die johlend hinter ihm herjagen. Er achtet nicht des stillen Friedens menschlicher Hütten, aus denen der Rauch des Herdfeuers klar in die Luft steigt; dieser Frieden ist ihm nicht gegönnt. Unruhvoll muß er auf der schlüpfrig-schmutzigen Landstraße des Lebens dahinjagen, wie ein Missetäter von seinen Peinigern verfolgt. Das ist die Idee; der künstlerische Wert des Blattes liegt in der Landschaft, deren Eindruck durch die „anekdotische Staffage“ eher beeinträchtigt als vertieft wird. Das Blatt zeigt eine mit einzelnen Bäumen bestandene Flachlandschaft; mitten hindurch führt eine regennasse, tief ausgefahrene Landstraße nach einem fernen kleinen Bauerngehöft. Das abendliche Zwielicht über dem weiten Lande, die schlüpfrige Nässe des Bodens geben einen Vorgeschmack der radierten Landschaftsbilder, in denen sich Klinger sehr bald als Meister zeigen sollte.

7. Der Wanderer. Das steile Hochland des Lebens ist erklommen. Ein müder, wegwunder greiser Wanderer ist zum Tode erschöpft zwischen Felsen niedergesunken; ringsum heiß glühendes, steriles Felsgelände,

---

*) Der junge Zeichner aller dieser Blätter wäre dazu prädestiniert gewesen, Shakespeares Sommernachtstraum zu illustrieren; es wäre ein Kleinod der Illustrationskunst entstanden.

blendend weiß in der dörrenden Sonnenglut. Ein einsames Sterben, das leidvolle Antlitz in Agonie, das Haupt hintenübergesunken, der Mund geöffnet und das müde Auge gebrochen. Der ausgedörrte Leib zuckt schmerzlich im letzten Krampf. Nur ein Geier ist der Gefährte in dieser Einsamkeit; auf einem Felsen hockend rückt er „mit fürchterlicher Zudringlichkeit“ dem Sterbenden näher, gierig den Augenblick erwartend, wo sein Opfer den letzten Atemzug getan. Eine solche grausige Vorstellung, die uns im Innersten schaudern macht, ist bezeichnend für Klingers gärende Jugendphantasie. Ollendorffs Erklärung des Blattes als Symbol eines einsamen Heldensterbens, eines ganz einsamen, heiligen Sterbens, wie Michelangelo und Beethoven starben (an solche Heiligen und Helden hätte Klinger gedacht), ist allerdings der logische Abschluß der dem Ganzen zugrunde liegenden einheitlichen Idee. Nach seiner Deutung betrachtet der Geier den Sterbenden nur „fragend, prüfend; er wird ihn nicht zerfleischen; schon hat er seine Pflicht getan, er wird still davonfliegen und den Heiligen lassen“. Das scheint mir nicht zutreffend zu sein. Klinger hatte es auf das Grausige, Entsetzenerregende des Sterbens abgesehen, wenn auch nicht, wie Schmid in seinem Klingerbuch meint, der „Blick des Sterbenden auf nichts als auf seinen Totengräber, auf jenes scheußliche Geschöpf gerichtet ist, das den kaum erkalteten Leichnam zerfleischen wird“. Das Gesicht des Sterbenden ist nach einer anderen Richtung gewendet, die Augen selbst aber sind erloschen, sie können gar nicht mehr sehen und haben wie die eines Blinden etwas Visionäres, als ob sie in weite Ferne oder nach innen schauten.

8. Zweite Siesta. Ein Pendant zu IV, Frühlingsanfang, ganz japanisch im Typus der weiblichen Gestalt, in der Art der Zeichnung und der Landschaft. Ein zartes japanisches Mädchen sitzt in einer Hängematte unter einem Möschenbaum mit großen weißen Blüten. Im Hintergrund streckt der aus japanischen Holzschnitten bekannte Schneeberg Fuji seinen Gipfel empor. Das Mädchen blickt träumend aus großen dunklen Augen; in seinem Antlitz ist ein schmerzliches Nachdenken. Mit den zierlich-schlanken Fingern der linken Hand hält es einen Palmenfächer. Die Rechte, die eine weiße Rose faßt, liegt lässig auf der linken; sie ist ganz leicht aufgelegt. Dieses Handmotiv ist aber keineswegs, wie Ollendorff sagt, eine Andeutung des verwandten Motivs der Kassandra; keine Spur von Krampf oder Schmerzgefühl ist darin; die Hand packt auch nicht; sie liegt leise auf — die denkbar natürlichste Lage der Hände und Arme. Die Japanerin ist auch nicht im Grase hingestreckt, noch tändelt sie mit einem Pumalöwen, wie Schmid meint. Die Puma-

löwin sitzt vielmehr vorn im Bilde, Rücken und Kopf dem Beschauer zugewandt, als wolle sie die Herrin und Gebieterin vor ungehörigen Angriffen beschützen. Die Stimmung des Blattes ist von äußerster Zartheit. In so feine Umrißlinie faßte Klinger die zarteste Lyrik seiner Jugend. Dieser heiter-elegische Ausklang nach dem schaudererregenden Ton des Sterbens ist wie ein stilles Träumen über die Rätsel des Lebens, wie ein zartverschwiegenes Gebet „an die Schönheit", das die „ungeheueren Kontraste zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins" ausgleicht. Was der junge Klinger hier in die leise verhallende Lyrik einer japanischen Zeichnung bannt, das läßt der reife Meister in der Symphonie seines Naturgebetes emporrauschen.



Abb. 12. Urnichts. Federzeichnung. Leipzig. Museum.

Das Thema Christus.

FRÜHZEITIG schon haben die Bibel und das Griechentum Klingers Phantasie befruchtet und seine Vorstellungswelt bestimmt. Darstellungen aus der biblischen Geschichte enthalten die Leipziger Zeichnungen eine ganze Anzahl; in der bildmäßigen Durchführung und Schärfe der Charaktertypen berühren sie sich aufs engste mit den Zeichnungen zum „Thema Christus". Da ist „Johannes in der Wüste predigend"; mit den pathetischen Gesten des fanatischen Eiferers redet er auf einsamem steinigen Wüstenweg auf drei Zuhörer ein. Die Gestalten stehen grell im Licht und Schatten der scharfen Sonne, ausgezehrt von Fieberglut. Das fanatische Asketentum in diesem verwilderten Johanneskopf ist ebenso echt wie die leidenschaftliche Spannung der Zuschauer. Als ob sie ein Wunder zu hören glaubten. Ganz anders das Blatt „Christus geht in die Wüste" (im Pan II, 2 S. 100 abgebildet). In ganz leicht schraffierender Federskizze gelingt Klinger eine großartige Raumgestaltung von schier ungeheurer Weite, in der die schreitende Gestalt des Wüstengängers ganz klein erscheint. In diesen Schraffuren ist eine Bewegung von Licht und Luft, die ein großes Ereignis anzudeuten scheint. Dann „Christus vor dem Hohenpriester" (Abb. bei Vogel a. a. O.), eine bildmäßige Komposition in getuschter Federzeichnung, mit prachtvollen jüdischen Charaktertypen; der sich ereifernde Hohepriester zumal ist eine außerordentliche Leistung; hier spricht der wundervolle langsame Rhythmus der weitausholenden Geste eine fast monumentale Sprache. Hierher gehören noch eine Grablegung, das Sterben der Erstgeburt, die Salome, ein sinnliches, verführerisches Judenmädchen, das Haupt des Täufers von Herodes verlangend, eine Umrißzeichnung, die das Leben eines weichen Frauenleibes schon fast so illusionistisch wiedergibt, wie es Klinger viel später in seinem Exlibris von Frau Elsa Asenijeff gelang.

In der Folge von acht Federzeichnungen zum Thema Christus (Abb. des ganzen Zyklus im Kingerwerk) wird Klingers fieberhaft arbeitende Phantasie zum ersten Male in einer zyklischen Gestaltung festgehalten.

Dieses sein erstes „Werk“ ist noch zu wenig beachtet, denn vieles ist von erstaunlicher Kraft und Größe, wenn es auch an Bedeutung nicht mit Dürers gewaltigem Erstling, der Apokalypse, verglichen werden kann. In der Wahl der acht Stationen aus dem Leben Christi, des Welterlösers, beweist Klinger zum ersten Male seine Fähigkeit, ein Thema in einer zyklischen Anordnung geistig vollständig zu durchdringen, mit schlagender Charakteristik einzuleiten, auf seinen Höhepunkt zu führen und tiefsinnig abzuschließen. Wir sehen Christus als den Prediger, den Lehrer und Wundertäter, den Leidenden und den Erlöser. So derb und schwer noch manche Charaktergestalt dieser Folge ist, es geht doch ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung von ihr aus. Die Zeichnungen prägen sich durch den großen und einfachen Aufbau der Kompositionen, durch die Wucht der Darstellung ein. Nur aus wenigen Gestalten bestehen die Kompositionen; diese kommen aber energisch zur Geltung. Da, wo Klinger gehäufte Volksmassen gibt, ist er ungelenk, da fehlt das bewegte dramatische Leben, wie später auch in den „Dramen“. In den einzelnen Gestalten dagegen liegt ein starkes inneres Leben, das sich selten zum höchsten Affekt steigert, sondern mehr in tiefster Erregung beharrt. In der Mäßigung des Pathetischen und dem gehaltenen Nachdruck der Gebärden sind aber die Kennzeichen eines Monumentalstiles gegeben.

Schon in diesem Jugendwerk gibt Klinger die Grundidee seiner Auffassung von der Person und Mission Christi als des persönlichen seelischen Erlebens des großen Menschen und der Seinen. Die Christusmythe und die Prometheusmythe sind ihm die Tragödie des leidenden und erlösenden Genies. Die Passion insbesondere ist reich an den erschütterndsten Momenten im rein menschlichen Sinne, so daß der Künstler, der erschüttern will, der in einer Reihe von Charaktertypen menschliche Größe in tiefstem Leid zur Darstellung bringen will, keinen reicheren und tieferen Stoff finden kann. So nehmen denn auch die religiösen und biblischen Stoffe in Klingers Radierungen wie in seinen Malereien einen weiten Raum ein. Seine biblischen Szenen sind Charakterdarstellungen ohne Glorienschein und Metaphysik.

Menzel, Rembrandt, Dürer haben bei diesem Werke Pate gestanden. Dürers Passionen haben Klinger vielleicht die Wege gewiesen, Menzelisch ist die sichtbare Freude an scharfen Charakterköpfen; ihr verdanken wir eine Galerie überzeugender Hebräertypen, die denen Menzels auf seiner großen Lithographie „Christus im Tempel“ die Wage halten; Rembrandtisch ist der burleske Humor der Bergpredigtblätter und die drastische Leben-

digkeit der vulgären Typen, das malerisch reizvolle Helldunkel der „Erweckung von Jairi Töchterlein". Und doch ist jedes Blatt von einer so verwegenen Kühnheit in Auffassung und Vortrag, daß wir heute noch diese Folge vom Thema Christus als elementaren Durchbruch eines neuen Genies bewundern. Die „Passion des Herrn" ist das vornehmste Thema der altdeutschen Malerei; Dürer, Grünewald, Adam Kraft sind ihre großen Meister. Die ganze leidenschaftliche Gewalt ihrer Seele haben sie in ihre großen Leidensdramen hineinströmen lassen. Die unmittelbare Glaubensinbrunst Dürers hat Klinger nicht. Dürer glaubte. Wenn je ein Kunstwerk aus der Tiefe der Seele seines Urhebers gekommen ist, so sind es Dürers Passionen. Auch der göttlich-reine Kinderglauben, der uns in Fra Angelicos großer Kreuzigung im Refektorium von San Marco noch zu Tränen bewegen kann, hat für den modernen Menschen keine unmittelbare Geltung mehr. Deshalb sind Klingers Christusbilder aber nicht weniger erschütternd. Der junge Dürer wählte für seine erste Passion die Szenen, die ihm Gelegenheit gaben, stärkere Gefühle, von der tiefsten Inbrunst bis zum gewaltigsten Schmerzausdruck, darzustellen, das Abendmahl, das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme, das Ecce homo, die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Beisetzung und Grablegung, die Auferstehung, den Niederstieg zur Hölle; er war ein Meister in der Abstufung des Pathos. Klinger ist gedanklicher bei der Auslese seiner Szenen: der Abschied veranschaulicht die Trennung von den geliebten Menschen, den Beginn der Passion, die Bergpredigt das Verhältnis zur Masse, der Zinsgroschen das zur sanktionierten Intelligenz; Jairi Töchterlein erschließt das Reich des Wunderbaren, die zwei folgenden Blätter Ecce homo und Kreuzaufrichtung veranschaulichen das Leiden, und das Schlußblatt, die Höllenfahrt Christi, das Erlösungswerk.

Der „Abschied von Bethlehem" (1878) (1) ähnelt dem „Johannes in der Wüste predigend"; auch hier in einer weiten, öden, fast schattenlosen Landschaft drei Menschen, die von der außerordentlichen Wichtigkeit der Situation ganz erfüllt sind; Jesus von der hageren Gestalt des Propheten, mit großem Kopf, offenen Augen, dichtem langen Haar. Schon im Gehen wendet er sich noch einmal zu den beiden Frauen, die ihn lieben, zurück. In schmerzlichem Weh zusammengebrochen, hat ein armes junges Weib, Magdalena, seine Rechte umklammert; leidenschaftlich drängt sie sich an den Geliebten, der jetzt von ihr gehen will; nie wird er die Stimme der Frauenliebe erhören. Neben Magdalena kniet Maria; stumm mit traurig-hoffnungslosem Auge blickt sie zum letzten Male den geliebten

Sohn an. Alle drei wissen es: ein Abschied für immer. Die mageren, verhärteten Züge im Antlitz Jesu zeigen, mit welchem Ernste er seine große Reise antritt. Wie spricht zu dieser Schwere der Gefühle die monotone Landschaft! Dicht am Bergesabgrund zieht sich der schmale Pfad hin, den Jesus gehen wird, während die Höhen in ewiger Ruhe verdämmern. Der 21 jährige Klinger zeigt sich hier bereits als ein Meister, die Menschen zu Trägern starker, ihr ganzes Innere erfüllender Empfindungen zu machen. Der Ausdruck des versteinerten Schmerzes im Angesicht dieser Greisin, die Wucht der Empfindung, die in der Faltenlinie des Kopftuches der Maria liegt, die die ganze Gestalt in großem Schwunge niederzwingt, der Schmerzensausdruck in ihren gekrampften Händen, die harte Unerbittlichkeit in der Gestalt Jesu, das sind Beweise einer erstaunlichen Frühreife in der Auffassung und Verkörperung seelischer Geschehnisse. Die Figuren sind, obgleich ihnen die Innenmodellierung mangelt, schärfstes Licht und tiefste Schatten unvermittelt zusammenstoßen, von einer greifbaren Plastik, als ob sie in derben Linien in Holz geschnitten wären. Auch der breit angelegte, in den Hauptlinien stark sprechende Faltenwurf hat diesen plastischen Charakter.

Die beiden folgenden Blätter „Gang zur Bergpredigt“ (2) und „Rückkehr von der Bergpredigt“ (3) sind durch ihren epigrammatischen Charakter von jeher mit Recht gerühmt worden. Der tiefste Gehalt zweier gegensätzlicher Situationen ist wohl nie schlagender und erschöpfender lediglich durch die sparsamste Silhouettenzeichnung dargestellt worden. Die Wirkung ist so stark, daß Klinger bereits in dem letzteren Blatt die Peripetie der dramatischen Stationen erreicht. Nach der Art niederländischer Volksszenen, wie auf der Kreuzigung des Bauernbrueghel, wie besonders in Rembrandts Radierungen, ist eine Menge Volks jeden Alters und Geschlechts eingeführt. Gesunde, Krüppel an Krücken, Bettler, einzeln oder in Gruppen, ganze Familien mit Frauen, die Kinder auf dem Arm tragen, fast alle Angehörige des niederen jüdisch-arabischen Volks ziehen in brennender Sonnenhitze den sonnenverbrannten kahlen, baumlosen Hügel hinan, dem Zuge des Herrn und seiner Jünger nach. Wir sehen diese Männer nur vom Rücken, in bloßer Silhouette, die auf den ersten flüchtigen Blick aussehen wie aufgestellte Kartoffelsäcke. Bei näherem Betrachten aber, und das ist das Wunderbare, beginnt sich in diesen Silhouetten ein leidenschaftliches inneres Leben zu regen, und wir ahnen, was in diesen Männern, die ihre weiten Mäntel an sich gerafft haben, vorgeht, daß sie unmittelbar vor einer großen Entscheidung stehen. Niemand redet hier, alles ist in Erwartung; unbeirrt, in seine Welt

versunken, schreitet Christus voran. Oben auf der Höhe des Hügels stehen ein paar Kinder, die staunend auf den seltsamen Zug blicken, der herannaht. Unten aber streitet, feilscht, lärmt die Menge. Die stumpfe Neugier treibt sie dem seltsamen Manne zu. Dem burlesken Humor ist ein größerer Spielraum gegönnt. So schreit ein arabischer Wasserträger im Vordergrunde nach rückwärts aus vollem Halse einem anderen zu. Ein zweiter holt eben aus, um ein paar Jungen, die ihm eine lange Zunge machen, zu ohrfeigen.

Auf der Rückkehr von der Bergpredigt ist alles feierlich, der Tumult der Menge ist verschwunden, es ist still wie in einem Dom. Jesus hat seine Bergpredigt gehalten. Noch steht die Menge betroffen, ratlos, begeistert, entsetzt auf dem Platz, wo er stand. Er selbst und die Jünger schreiten gesenkten Hauptes den Berg hinab im heißen Sonnenbrand, einer hinter dem andern, in langer Reihe, die Jünger hinter dem Herrn, dessen feines, von weichem schwarzen Haar und Bart umrahmte Gesicht zu Boden blickt. Die Jünger scheu vor der Macht seiner rätselhaften Worte, werden von Ehrfurcht in Bann gehalten. Sogar ein römischer Krieger, der am Wege steht, reißt unwillkürlich den Helm herab und steht stramm, als der Herr vorübergeht. Nur ganz vorn die drei Charaktergestalten der Schriftgelehrten, deren listige, sophistische Verstandesköpfe fein und lebendig herausgearbeitet sind, sinnen auf Verrat.

Daß sie emsig am Werke sind, den unbequemen Neuerer unschädlich zu machen, sehen wir auf dem folgenden Blatt, dem Zinsgroschen (4). Ein monumentaler Entwurf prachtvollster jüdischer Charakterköpfe, die die feierliche Schönheit und stille Würde des Christushauptes umgeben. Dessen ruhige, friedvolle Überlegenheit ist tiefergreifend. Das Blatt ist teilweise skizzenhaft behandelt, aber jeder Strich sitzt und trägt zur Charakteristik des physiognomisch Bedeutsamen und Lebendigen bei. Wie sind die beiden greisen Pharisäer dargestellt, der eine neben Christus, der die Augen schließt und nach Gedanken sucht, der andere, der die linke dürre Hand auf den Tisch legt! Wie überhaupt die einzelnen Formen in diesen Köpfen belebt und dargestellt sind, die Augen, die Augenlider, ihr müdes Sichherabziehen, die Lippen, die fest zusammengebissen oder schmerzlich halb geöffnet sind, der Ausdruck der verzückten Spannung, bei den Greisen die schlaffe, faltige, zähe Haut, die feine Durchbildung ihrer Muskulatur und ihr kaum sichtbares nervöses Spiel, das Zucken müder Augenlider, der feine Hohn, die Grausamkeit, das brutale Machtgefühl! Ein weiblicher Kopf mit schmerzvollem Ausdruck, nach oben gehoben, kehrt im „Fest“ der Brahmsphantasie wieder. Dieses Blatt ist die

glänzende erste Probe von Klingers Kunst der Charakterisierung des menschlichen Antlitz es.

Auch die drei folgenden Blätter haben ihre Bedeutung in dieser Fähigkeit. Jairi Töchterlein (5). Hier sind die ganz individuell aufgefaßten Gestalten von der Erscheinung des Wunders wie von einem Schrecken gepackt. Und wir mit ihnen, denn Klinger hat das Wunder der Auferweckung vom Tode glaubhaft gemacht. Eine dunkle, nur von einem kleinen Fenster erhellte schmucklose Kammer, in der Rembrandtisches Helldunkel seine Magie entfalten kann. Aber die Wahrheit dieses Mirakels liegt nicht in der Beleuchtung, sondern in der Vehemenz der Empfindung, mit der Christus eintritt, nicht leise und behutsam, sondern gewaltsam mit brennenden Augen; wie eine von ungeheurer Willensenergie getriebene Lebenswelle bricht er in die Stille und Dumpfheit des Todesgemachs. Die eindringliche, angestrengte geistige Tätigkeit, die dieses Haupt Christi ausgemeißelt hat, und gegenüber das sieche, bleiche Gesicht des aus der Totenstarre zum Leben erwachenden Mädchens geben einen geistigen Kontakt, wie man ihn intensiver kaum denken kann. Dazu die Abstufungen des Entsetzens der übrigen Menschen, der zwei Männer und zwei Weiber, die die Leiche der Tochter umstehen, des Petrus, der die Finger vor das Gesicht hält, der Weiber, die entsetzt die Stiege hinunter fliehen. Die subtile Zeichnung und die Feinheit des Lichtes, das beweglich über der ganzen Szene spielt, zeigen die Sicherheit in der Technik der Federzeichnung.

Ecce homo (6). Die Szene spielt sich auf einer Balustrade ab. Unten ist die johlende Menge angedeutet. Vorn an einer Säule steht Pilatus, eng in seine große, faltenreiche Toga gehüllt, als wolle er sich von dem ganzen Vorgang isolieren. Der dünnhalsige Geierkopf mit der niedrigen, nach hinten fallenden Stirn ragt weit daraus hervor. Mit schläfrig-monotoner Stimme, ganz mechanisch, wohl ohne eine Spur von Empfindung redet er zur Menge, auf den dornengekrönten Christus weisend. Man sieht, ihm ist das Schicksal des Gefesselten völlig gleichgültig; er ist der Typus des kalten römischen Advokaten. Christus, sitzend, in ein weißes Tuch gehüllt, hat die durchgebildete Physiognomie des geistigen Arbeiters; in tiefer Trauer wendet er den Blick ab von der gemeinen Menge. Diese ist künstlerisch das Schwächste in diesem Blatt. Meisterhaft hatte einst Holbein in einem Ecce mit ganz wenig Elementen den Eindruck der Menge gegeben, so daß man den Sturm der Stimmen zu hören glaubt, von Rembrandt ganz abgesehen. Die drei Kriegsknechte, einer mit Helm und Spieß, zwei andere mit Geißeln, sind vorzüglich in der Brutalität ihrer

Physiognomien. Ihre kalten, hohnlachenden, unbarmherzigen Gesichter achten des Leidenden nicht; entsetzliche Grausamkeit spielt in dem höhnenden Mund, in dem wollüstigen Blinzeln des Auges; ihres Opfers sicher, genießen sie schlürfend ihre Grausamkeit.

Kreuzerhöhung (7). Daß Klinger doch auch Menschengedränge mit seiner physiognomischen Mannigfaltigkeit darstellen kann, beweist dieses Blatt, auf dem das Volk dominiert, die Einzelgestalt etwas zurücktritt. Ein armer gemarterter Mensch wird den Stamm hinangezerrt, er ist schon halbtot, kraftlos vor Schmerz. Diese Kraftlosigkeit ist gut gegeben, ebenso die nackten Körper der beiden Henkersknechte in ihrer angestrengten Muskulatur, wie sie Christus hinaufziehend auf dem Querbalken des Kreuzes halb liegend schweben. Und nun das Gewoge der Menge im Vordergrunde, die sich vor dunkel getuschtem Hintergrund abhebt; jede der zahlreichen Gestalten hat eine scharfe individuelle Durchbildung erfahren. Das Volk ist mit gleichgültiger Neugier zu einem erwünschten Schauspiel gekommen. Das drängt, zankt sich, schimpft, schreit, sucht Liebesabenteuer, reißt faule Witze; lauter ausgeprägte Judentypen sind es, mit leichter Feder gezeichnet und getuscht, viele nur in Umrissen gegeben, aber alle voll inneren Lebens. Rechts oben zu Pferde die ehernen, regungslosen Gestalten der Römer, die mit Verachtung auf das Volkspack schauen. Wie reich entfaltet sich doch hier Klingers Kunst der physiognomischen Charakteristik, wenn auch nach Jugendart in der Heftigkeit des Ausdrucks, in der Beobachtung und Wiedergabe der Originalität des Häßlichen und Abschreckenden übertrieben ist und zu viel Absicht liegt; hier gibt er einen markanten Ausdruck des verbissenen Grimmes, des gemeinen Hohnes, des zähnefletschenden Hasses, der gemeinen Schadenfreude, der Geilheit. Wie viel Ausdruck weiß er in zusammengekrampfte Hände zu legen; wie beweglich ist die Zeichnung strähniger Muskulatur und der darüber zusammengeschrumpften faltenreichen Lederhaut eines Greisenarmes, die zerfurchten Formen eines alten Kopfes, den die Wut verzerrt hat, so daß sich die Haut in scharfen, strahlenförmigen Falten zusammenzieht. Wie glühen die in tiefen Höhlen liegenden Augen unter den massig zerklüfteten Stirnen!

Das Schlußblatt führt in das Reich des Imaginären oder besser in das Gebiet der Ethik; fast alle Radierfolgen Klingers schließen in dieser Weise ab. Christi Höllenfahrt (8). Jesus steigt hinab zu der leidenden, gequälten Menschheit, zu den Armen, die im Schatten des Lebens dahinsiechten. Zum ersten Male begegnen wir einer Komposition mit vielen nackten Gestalten, kauernden, zusammengekrümmten Menschen, von wo-

genden Rauchmassen umgeben, im Zustande des ersten Erwachens aus langem, schwerem Schlaf, wie viel später im Predellengemälde des Christus im Olymp. Den Körpern fehlt noch die Durchbildung und besonders die Klarheit des Tektonischen, aber die Gesten des Erwachens, des sehnsüchtigen Vorwärtsbeugens, des Erlösung Heischens sind wahr und stark im Ausdruck. Überhaupt ist das Seelische von einer solchen leidvollen Heftigkeit und Inbrunst, daß sich das Blatt dem Gedächtnis einprägt. Welche Empfindung liegt bei der einen Figur in den weitgeöffneten, starren, entsetzten Augen, die mit höchster Spannung auf den Heiland gerichtet sind, in einer anderen, die ganz zerknirscht, von Gewissensqualen zermalmt den Blick zu Boden heftet, in dem tränenzerstörten Gesicht einer dritten, in den fahlen, abgehärmten Gesichtern jener Mütter mit ihren Kindern! Welche Beredsamkeit liegt hier in den vorgestreckten Armen, den ausgespreizten und krampfhaft zusammengepreßten Händen! Hier ist dem jungen Künstler ein großer Wurf gelungen; hier gibt er die Ahnung eines Höheren, einer Malerei großen Stiles, deren Inhalt der nackte menschliche Körper ist.

Paraphrase über den Fund eines Handschuhs.

Mit dem Thema Christus ungefähr gleichzeitig zeichnete Klinger die Traumbilder über den Fund eines Handschuhs, neben der Galerie markanter Charakterköpfe Menzelscher Observanz Traumhalluzinationen, wie sie wahrer nicht geschaffen worden sind. Unter den Jugendzeichnungen finden wir ähnliche zarte Phantasien und nicht minder die Schreckerscheinungen des Alpdrückens; beide Elemente vereinigen sich im „Handschuh"; der Künstler, von einem Liebesverhältnis inspiriert, verbindet sie durch eine Art „Traumlogik", die von der Logik des Wachenden abweichend durch kaum kontrollierbare Assoziationen die ganze Phantasmagorie in einem schnellen, plötzlichen Szenenwechsel sich abspielen läßt, das grotesk Phantastische mit der nackten Wirklichkeit unvermittelt verbindet, Banalitäten zu Ungeheuerlichkeiten aufschießen läßt, um dann nach den Qualen des schweißtreibenden Alpdrückens in einem Zustand der Hellsichtigkeit die zartesten Schönheiten schauen zu lassen, wie man sie etwa in der Rekonvaleszenz empfindet. Der Zyklus symbolisiert diese zarte Liebesträumerei eines nervösen, leidenschaftlich fühlenden jungen Künstlers, den auf- und abwogenden Kampf mit dem hämischen, alles Zarte begeifernden Philisterpublikum und den endlichen Sieg heiter verträumten Liebesgefühls.

Mit zwei ganz realistischen Szenen fängt dieses Traumstück junger Liebe an. Die erste zeigt uns das Leben im Berliner Skating Ring. Die Gestalten, die da herumstehen und sich grüßen, sind nüchtern wie in einem Modejournal und ohne Bewegung. Auf dem zweiten Blatt: „Eine Brasilianerin verliert den Handschuh, Klinger hebt ihn auf", finden wir in der eleganten, exotischen Schönheit den Klingerschen Frauentypus. Die Menschen auf beiden Blättern sind Porträte, der Künstler selbst mit dickem Kraushaar führt sich als „Helden" ein. Die Brasilianerin, die in jener Zeit durch ihre Schönheit und ihr graziöses Laufen das allgemeine Interesse der jenen Sport treibenden Gesellschaft auf sich gelenkt haben soll, verliert im Dahinsausen ihren langen weißen Handschuh; der junge Künstler bückt sich, hebt ihn auf und verbirgt ihn in der Tasche am

Herzen. Dieser Handschuh nun ruht nicht wie ein Toter, ihm entströmt ein unheimliches Leben. Er gibt Veranlassung zu dem wunderlichsten Traumleben, das der Künstler in acht Bildern an unserem staunenden Auge vorüberziehen läßt; bald beseligt er den Künstler, bald wird er ihm zur bittersten Qual, bald führt er ihn in ferne schöne Lande, bald wird er ihm von Feinden gewaltsam geraubt. Ein wunderbarer Jugendzauber, der zarte Hauch der ersten Liebe ist über dieses Werk ausgebreitet. Man muß schon an Goethes und Mörikes Liebeslyrik denken, wenn man Vergleiche sucht, oder besser an Jean Pauls selige Liebesschwärmerei. Der „Titan" dürfte dem jungen Klinger ein reiches Labsal gewesen sein. Die Spuren seines Einflusses machen sich besonders in Klingers erträumten arkadischen Landschaften bemerkbar. Hier treibt die jugendliche Erotik ihre wunderlichsten Blüten, jene Erotik, welche ganz Schwärmerei ist, ganz zarte Andachts- und Schmerzensseligkeit, die nur ein wehendes Haar der Geliebten begehrt, den getragenen „Handschuh von feinstem Leder", an dessen Aroma sich die erregten Sinne berauschen, daß wie im Wachtraum die nervöse Künstlerseele zittert. Ganz einzig ist in dieser phantastischen Liebeskomödie, wie die süße erotische Zärtlichkeit und sogar die schweren, schwülen Traumzustände von einem überlegenen Scherz durchdrungen sind; ein feiner geistvoller Zug von Humor macht dieses Jugendwerk des Verliebten noch besonders schmackhaft. Keine Spur von Sentimentalität, eine Liebesphantasterei auch für gescheite Menschen, die das Leben schon gelebt haben.

Blatt 3 führt uns gleich in ein wundersames Traumland ein. Es ist weiche, schwebende Dämmerung. Der Handschuh liegt auf dem Bett des jungen Künstlers; dieser sitzt zusammengekauert, das Gesicht in die Hände gesenkt und träumt wachend. Eine weite zarte Frühlingslandschaft weitet sich vor seinem inneren Auge, und neben dem Handschuh am Bett schießt in schlanken, dünnen Stengeln ein Liebesbäumchen mit vollen weißen Blüten auf. Wir haben hier die erste „erträumte" Landschaft Klingers vor uns, in der Jean Pauls seligste Naturträumerei mit den feinen Mitteln des japanischen Holzschnittes dargestellt erscheint. Ins Unendliche weitet sich diese wonnig-stille Traumlandschaft, in der alles leise von zarter junger Liebe zu sprechen scheint. „Die Rosenknospen der jugendlichen Wünsche" duften süß und rein an dem schlanken Bäumchen über dem schwermütigen Haupt des Verliebten; in dem weichen Dämmerduft der Aquatinta erhebt sich fern, jenseits des weiten Tales, in dem ganz allein, kaum sichtbar das schlanke Fräulein spazieren geht, ein fremder, himmelhoch ansteigender Berg. Die Zartheit dieser Landschaft,

deren Vorbilder gewiß in Hokusais Fuji-Landschaften zu suchen sind, haben auch ein Whistler und Cazin nicht übertroffen.

Auf Blatt 4 treibt auf der dunklen, stürmischen Meeresflut ein weißes Segelboot, vom Winde stark auf die Seite geworfen. Aus dem Boote beugt sich die Gestalt des jungen Künstlers, um mit einem langen Enterhaken den über Bord gefallenen Handschuh aufzufischen. Wir sehen ihn sinken und fühlen die verzweifelte Anstrengung, ihn zu fassen. Auch das nächste Blatt (5) führt unsere Phantasie auf das weite Meer, das in Klingers Kunst eine ähnliche Bedeutung zu beanspruchen hat wie in der Böcklins. Aber ganz anders ist diese Meeresvision. In großen, sicheren Rundungen, in festlichen, stilisierten Rhythmen tragen die Wogen ein Triumphgespann; Wasserrosse im strengen attischen Reliefstil ziehen einen niedrigen phantastischen Muschelwagen, der sich wie ein schwarzleuchtender Blumenkelch öffnet, in dem, die Zügel des Gespannes haltend, der blendend weiße Handschuh ruht. Noch nicht genug der schwärmerischen Huldigung; auf Blatt 6 huldigt dem Handschuh der schäumende, lichterfüllte Ozean selbst. An flachem Strande liegt auf einem deckenverhangenen Felsstück der Handschuh; zu beiden Seiten brennen zwei antike Lampen auf hohen Stativen. Huldigend schäumt das Meer heran, Woge auf Woge. Der Schaum der steigenden Wogenkämme wandelt sich in Rosen, in allen Wellenfurchen blühen sie auf, all der gischende Schaum rieselt in Rosen weit über den Strand, und in überreicher Fülle türmen sie sich vor dem Handschuh zu einem köstlichen Berg auf. Der junge Künstler verstand es, dem geliebten Wesen zu huldigen; man meint, eine schönere Huldigung sei nie von einem Liebenden erdacht worden, es sei denn Beethovens Adelaide.

Diesem wonnigen Bild strahlenden Glücks folgen die Spukgestalten qualvoller Angst (Blatt 7). Es ist ein ganz phantastisch-barockes Bild des Alpdrückens. Der junge Künstler wird nachts in seinen Fieberphantasien von greulichen Gesichten geängstigt; krampfhaft zieht er im Bett die Beine in die Höhe. Der Handschuh, zu einer ungeheueren Hand ausgedehnt, schwebt wie ein äffender Dämon über ihm. Die Wand hat sich aufgetan, der Mond steht am Himmel in geisternder Dämmerung. Aus der heranwogenden, überschwellenden Meeresflut erheben sich fratzenhafte, schwimmende und ertrinkende Gestalten mit heftigen Gebärden, unter ihnen die dummdreiste Physiognomie eines Krokodils; sie schreien und zetern auf den Träumenden los. Einer weist nach hinten, wo zwei gekrümmte, angsteinflößende Handschuhhände nach ihm hinstreben. Dieses böse Krokodil, in Klingers Bildersymbolik die Philisterwelt (siehe das „Titelblatt“ der

Rad. Skizz.), spielt in den zwei folgenden Blättern die Hauptrolle. Auf Blatt 8 liegt der schmale feine Lederhandschuh auf einem zierlichen eisernen Tische im Zimmer; die an den Wänden herabhängenden Tapeten sind lauter paarweise verbundene lange Handschuhe. Aber auch in dieses abgeschlossene Heiligtum glotzt blöde das Krokodil; mit lüsterner Gier spät es nach dem Liebeskleinod. Daß es das Ziel erreicht, sehen wir auf dem nächsten Blatt (9), wo das Krokodil mit dem flatternden Handschuh im Maul durch die Scheiben des Fensters davonfährt (Abb. 13). In vergeblicher Verzweiflung streben zwei nackte Arme dem Scheusal nach; die krampfhaft gespreizten Hände tasten in die leere Luft. Diese Arme ausdrucksvoll wiederzugeben, war Klingers besondere Begabung; weniger gelungen ist ihm die Flugerscheinung des Krokodils; zu ihrer illusionistischen Wiedergabe hätte es der beweglichen, impressionistischen Technik Rembrandts bedurft.

Soll dem Philisterium also der Sieg überlassen bleiben, soll der Blütenduft der jungen Liebe verwehen? Fällt dem echten Künstler gar nicht ein, die Masse triumphieren zu lassen. Das Schlußblatt (10) sagt es uns. Es gibt ein heiteres Ende. Ein niedlicher kleiner Cupido mit Libellenflügeln sitzt wachend neben dem feinen schmalen Damenhandschuh, der ausruht im Schatten eines Rosenbusches, von dem schwere, große Rosen herabhängen; einzelne Rosenblätter fallen langsam herab.



Abb. 13. Die Entführung. Radierung. (Aus Fund eines Handschuhs. Op. VI, 9.)

Die hellenische Welt.
Umrahmungen zu Geibels klassischer Anthologie.
Rettungen Ovidischer Opfer. Amor und Psyche.

WENN wir der Frage näher treten, wie sich Klinger zur Kunstwelt der Antike verhält, welchen Einfluß sie auf sein eigenes Schaffen gewonnen hat, so kommen hauptsächlich folgende Werke in Betracht: die leider Fragment gebliebenen Umrahmungen zu einer Ausgabe von Geibels klassischem Liederbuche, die Rettungen Ovidischer Opfer, die Illustrationen zu Amor und Psyche, die Wandmalereien der Villa Albers, das große Gemälde des Urteils des Paris und der Christus im Olymp, die Brahmsphantasie und fast alle plastischen Werke, die Badende, Kauernde, Amphitrite, Diana, die Beethovenstatue. Diese Aufzählung macht die in den einzelnen Lebensperioden verschiedene Stellung Klingers zur Antike deutlicher.

In der Jugend geht er von der griechischen Vasen- und pompejanischen Wandmalerei aus und kommt auf diesem Wege zu einem ganz neuen Verhältnis zur Antike, das von dem Winckelmanns, Goethes, Carstens', Genellis, Prellers abweicht und das Morgenrot einer neuen, lebendigen Schönheit heraufzaubert, einer dekorativen Phantasiekunst, die unsere Sehnsucht nach einer „Innenraumskunst" bereits verwirklicht hatte, längst bevor sie allgemein bewußt wurde. (Klinger schuf den schönsten modernen Innenraum mit den Wandmalereien und Dekorationen der Villa Albers in Steglitz bei Berlin und in „Amor und Psyche" das beste Buch deutscher Illustrationskunst im 19. Jahrhundert.)

Wie in der Kunst des Rubens und Böcklins erleben auch in den genannten Werken Klingers die Natur- und Fabelwesen der Antike, der Kreis des Eros, das burleske Gefolge des Dionysos, die bacchischen Gestalten, Silene, Satyrn, die Meerwesen, die Nymphen und Tritonen, alle diese Personifikationen eines reichen, üppigen Naturlebens, eine wonnige Neublüte. Und mit diesen das reiche dekorative Formenspiel der pom-

pejanischen Wanddekoration, die Kunst, eine figürliche Komposition mit reicher Umrahmung zu einer höheren dekorativen Einheit zu verbinden. Diese Klingerschen Werke sind ähnliche Neuschöpfungen im antiken Kunstgeiste wie zur Zeit der Renaissance Raffaels Amor- und Psyche-Fresken in der Farnesina und die Loggien des Vatikans. Die Art aber, wie Klinger diese antiken Stoffgebiete behandelt, ist etwas ganz Neues. Er hat die Alten gründlicher und zartfühliger erfaßt als alle Klassizisten, die in der Antike nur starre und kühle Linien, Konturen, stilisierte Flächen entdecken, wie Carstens und Thorwaldsen, oder wie vorher Canova eine zierliche Rokokograzie für „griechisch" hielten. Klinger ist auch feiner als Genelli, dem er noch am nächsten steht. Er hat in der Zeichnung wie später in der Plastik den feinen Realismus, die künstlerische Sinnlichkeit erkannt. Wenn wir Vergleiche suchen, so finden wir sie nicht bei Carstens und Genelli und Thorwaldsen, nicht bei Rottmann und Preller, sondern etwa bei Claude Lorrain und Corot, vielleicht mehr noch bei diesen, als bei Böcklin. Wie diese ersah er sich seine Bilder und zeichnerischen Phantasien nicht aus den Skulpturen der Alten, er holte sich nicht aus Italien und Griechenland seine Motive für heroische Landschaftszyklen wie Rottmann und Preller, sondern wie Claude und Corot erträumte er sich ein Arkadien. Die Elemente dieser Landschaften, blühende Wiesen, weite duftige Gründe, stille, schilfbestandene Weiher, über denen sich einsam die Libellen schwingen, leichte, weiße Wolken und zarte Lufttöne, fand er in der nächsten Umgebung der Heimat. Er bevölkert diese Landschaften mit holden, schlankgliedrigen Knaben, mit zartgeformten, knospenden Mädchen, und wir schauen in arkadische Landschaften, die uns unwillkürlich die poetische Vorstellung vom goldenen Zeitalter erwecken. Das Bukolische hat durch Klinger noch eine besondere Würze feinster Sinnlichkeit erhalten, die wie ein leichter Hauch über diesen Bildern ruht.

Auch auf literarischem Wege ist Klinger in den Geist der alten Welt eingedrungen; er las gern und mit Eifer die alten Dichter, die Lateiner Ovid, Properz, Horaz. Der feine Humor der Alten, die hellenische Lebens- und Formenfreude, das Behagen, sich in bilderreichen Naturallegorien zu ergehen, das sorglose, heitere, freie Naturleben, die selige Stille, der Übermut, die Keckheit und wunderbare Zartheit der Form entfesselten seine Phantasie und ließen den Quell seiner Erfindung in goldenem Überflusse sprudeln; er weiß, was attische Grazie ist, und mit attischem Witz weiß er des Ovidii Lorbeer zu zupfen.

In den Fragmenten einer klassischen Anthologie (Berliner Nationalgalerie, abgebildet im Klingerwerk), die als Illustrationsumrahmungen zu Geibels klassischem Liederbuch von Klinger in denselben Jahren 1878, 1879 wie all die Jugendzeichnungen, das Thema Christus, die Handschuhphantasie mit der Feder gezeichnet worden sind, liegt ein Schatz ornamentaler Phantasie verborgen. Seit den Federzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians hat die deutsche Kunst nichts Analoges aufzuweisen, wenn man nicht die 200 Illustrationen Menzels zu den Werken Friedrichs des Großen zu dieser Kategorie rechnen will. Aber man kann sagen, daß ebenso wie in diesen Menzelschen Vignetten, Schlußstücken, Umrahmungen, Kopfleisten, diesen geistreichsten Aperçus, die wohl je ein bildender Künstler geschaffen hat, der prickelnde, kapriziöse, geistblitzende Geist des fridericianisch-voltaireschen Rokoko in künstlerischer Neuschöpfung erstanden ist durch die physiognomische Verlebendigung, die nervöse Schlagkraft der Zeichnung, die geistreiche Feinheit der Naturbeobachtung, in Klingers Umrahmungen zum klassischen Liederbuch, den Rettungen und in Amor und Psyche eine bestimmte Seite antiker Kultur, Kunst, Poesie, Phantasie in ganz moderner, ganz individueller Kunst neu erblüht ist.

Diese Umrahmungen zu Liedern des Anakreon, der Sappho, des Horaz und Properz stehen zu dem Liedertext in einem freien Verhältnis: bald erläutern sie ihn unmittelbar, bald symbolisch, bald parodierend. Oft gibt nur eine Wendung im Gedicht zu den anmutigsten Phantasiespielen Anlaß. Ornamentales wechselt ab mit mehr bildmäßiger Ausführung, Menschen, Tiere, Pflanzen, Landschaftliches und Architektonisches geben die Motive. Namentlich die zahlreichen landschaftlichen Szenen spiegeln wirkungsvoll die Stimmung der Lieder wie des Künstlers wieder.

Die erste Doppelumrahmung schildert den Triumphzug der Venus Anadyomene auf weitem Meer. Sie gehört zum Graziösesten, was Klinger gezeichnet hat. Diesen Wohllaut der Linien, deren Geschmeidigkeit und Biegsamkeit, diesen Charakter des Leichten, Heiteren, Tanzenden hat er nie übertroffen. Die Schärfe und charakterisierende Feinheit des Klingerschen Federstriches feiert besonders in den kleinen nackten Frauenkörperchen ihre höchsten Triumphe. Tritonen tummeln sich in ausgelassener Lust in den Meereswogen; vor dem aphroditischen Leib der Anadyomene taucht ein lüsterner Männerkopf auf, weiterhin Krokodile mit ihren spitzen Köpfen. Herrlich ist das weitausholende Schwingen und Durcheinanderkreisen der Möwen. Sonnige Heiterkeit liegt über diesem Meeridyll.

Eine zweite Umrahmung zu Anakreons Gedicht „Die Lesbierin":

Mir zuwerfend den Purpurball
Fordert Eros im Goldgelock
Mich zum Spiel mit dem zierlichen
Buntsandaligen Kind auf.

Doch sie stammt von der prangenden
Lesbosinsel und rügt mein Haar:
Grau ja sei's, und in Sehnsucht, ach,
An ein blondes gedenkt sie.

Köstlich sind die hastig-graziösen Bewegungen des antiken Ballspiels eines Knaben und Mädchen. Ein drittes Mädchen lehnt an einer schlanken Pappel, die die seitliche Randleiste bildet. Oben quer ist ein Paar, das sich küßt; ein Weib durch ein langes Schleierband mit dem Wipfel der Pappel verbunden. Rechts ein schlafender Greis, ein junges Paar macht sich über ihn lustig. Aus Schilfstengeln wächst rechts wieder eine Pappel als Randleiste auf. Aus dieser windet sich eine Schlange in großen Rundungen mit aufgesperrtem Rachen, ein geflügelter, horizontal schwebender Krieger packt sie; er bildet die eine Hälfte der oberen Querleiste, die andere ein in einer Muschel ruhendes nacktes Weib; beide sind durch Blumenornament verbunden.

In einer dritten Umrahmung sind besonders schön die nackten Gestalten eines kauernden Bogenschützen, der eine Schlange schießt, und eines aphroditischen Weibes, das sich mit gekreuzten Beinen sitzend das Haar kämmt. Die beiden Ecken schmücken Vasen, die Mitte füllt eine Maske, deren Bart sich in Kurvenlinien fortsetzt. Die linke Randleiste zeigt als Postament einen Vasenaufbau, darauf sitzt ein Delphin, der eine breite Muschel trägt; auf dieser wieder steht ein schlankes Weib mit zwei riesigen schlanken Blumenkörben, die sich oben vereinigen und aus deren gemeinsamer Öffnung Blumen quellen. Auf der ähnlichen rechten Querleiste ist ein Mädchen, das sich das Haar bindet, wieder ein köstliches Umrißfigürchen, ebenso in der oberen Querleiste zwei weibliche Halbfiguren, eine behelmte und eine mit offenem Haar, wallendem Gewand und unverhülltem Busen. Das Ganze ist ein heiteres Phantasiespiel durcheinanderfließender Linien.

In einer vierten Umrahmung entwickelt sich ein exotisches Ornament; da ist eine Sphinx mit assyrischem Männerkopf. In die Rundung eines Ornaments von Linien und Blüten schmiegen sich zwei Affen ein. Den Rahmen des zweiseitigen Blattes bildet ein stilisierter Blütenzweig, der sich in wunderbaren Schlangenwindungen um beide Seiten schlingt wie ein Dornröschentraum. Darauf sitzen Tiere: eine Katze, die auf einen Vogel lauert, ein Affe, der sich mit langem Ringelschwanze schwingt. Auf einer Mittelleiste sind unten zwei Eulen, darüber Masken, auf diesen

Krebse, aus denen zwei Frauenleiber herauswachsen, die hohe Ständer mit Früchten und Blumen tragen; ein Papagei hat sich angeklammert, eine Schlange windet sich darum.

Die fünfte Umrahmung ist eine besonders glückliche, über die Fläche verteilte und abgeschlossene und die Stimmung erschöpfende Rahmenkomposition. Links unten in einer herrlichen antiken Küstenlandschaft spielt ein Mensch einem Löwen auf der Zither vor. Die eine Seitenleiste zeigt eine Baumgruppe, dann ein Weib in schreckhafter Erwartung, oben Helios mit dem Viergespann. Die rechte untere Leiste: ein junges, kauerndes Weib, das betend den Blick zu einem Zeuskopf aufrichtet, der aus den Wolken tritt; rechts davon ein geflügelter Knabe mit gesenkter Fackel. Auf der rechten Seitenleiste streben drei Pfauhähne empor. In der oberen Leiste liegt träumend eine göttliche Frauengestalt, neben ihr eine zweite, junonische, in Nachdenken versunken, auf einem Pfau sitzend.

Von bezaubernder Anmut sind auch einige Kopfleisten. Da endet z. B. ein reiches, in köstlichem Rhythmus geschwungenes Pflanzenwerk, das in zarten Strahlen auseinanderschießt, in einen Hirschkopf, der in den Arm eines Weibes beißt, das schreiend die Brust kräftig nach vorwärts drängt. Ein anderes bringt Mythologisches und Zoologisches im phantastischen Linienspiel: Cerberus, Reh, Stier, Hydra, Flamingo, Faune, Amor, Nymphe. Oder: Sphinxe, Masken, Passionsblumen, Schlangen. Weiter: Antiker Dreifuß, Köcher, schlanke, lanzenförmige Blätter, Früchte, Sternblumen, Rosen in ein weitgesponnenes, herrliches Linienspiel ornamental verwoben.

Die Rettungen Ovidischer Opfer (Rad., Op. II).

DIE „Rettungen Ovidischer Opfer" sind keine Travestie auf Ovidische Metamorphosen, sondern schalkhafte, heiter phantastische Umdichtungen der Erzählungen von Pyramus und Thisbe, Narziß und Echo und Apollo und Daphne. Klinger hat den ganzen Reichtum seiner Erfindungsgabe, wie wir sie in den vorangehenden Betrachtungen kennen gelernt haben, sein tiefes Naturgefühl, die bezaubernde Anmut seiner Linienkunst über alle diese Blätter ausgebreitet. Schalkhafte, ausgelassene Intermezzi leiten von einer Gruppe zur anderen über. Das Neue in diesem antik gedachten, doch ganz modern empfundenen Werke Klingers ist das Dominieren der Landschaft; der Traumlandschaft aus dem „Handschuh" folgt hier ein ganzer Zyklus arkadischer Gefilde, die von bezaubernder Schönheit und Poesie sind in ihrer bald überüppigen Fruchtbarkeit, bald wilden, öden Melancholie. Der Geist des Hellenischen und Romantischen vereinigt sich in ihnen ähnlich wie in Böcklins Villa am Meer, Frühling und Sommertag. Der Grundton landschaftlicher Stimmungskunst wird gleich im Titelblatt in einem glanzvollen Akkord von zartester Heiterkeit (einem „Allegro scherzando") angeschlagen. In einem lieblichen Architekturrahmen tut sich ein köstliches Landschaftsidyll von ganz aphroditischer Stimmung auf. Es ist so still hier, daß man die leisen Zitterbewegungen der Libellen über dem dunklen, schilfbewachsenen Weiher zu hören glaubt, und die suggestive Wirkung ist so unglaublich, daß man die zartblühende Wiese in ihrem Gedüfte und Grillengezirp sinnlich zu empfinden meint. Thoma und Eysen haben die Wiesenpoesie nicht schöner gemalt als Klinger hier in den weichen, hingehauchten Aquatintatönen und der lockeren und doch haarscharfen Zeichnung. Herrlich-volle Baumgruppen, deren Blättermeer in rhythmischen Linien wogt, schließen nach der einen Seite den Weiher ab, rechts streift der Blick über das Wiesengelände nach der giebelgekrönten Säulenhalle des Aphroditetempels. Über der ganzen Landschaft leuchtend steht die Büste der Göttin selbst (es ist der Kopf der knidischen Venus) im



Abb. 14. Malerische Widmung. Radierung.
(Aus Rettung Ovidischer Opfer. Op. II, 1.)

Vordergrund auf hohem Postament, mit Rosen bekränzt und stillselig lächelnd über die nackten Menschenkinder, die in unverdorbener Einfalt die Schönheit ihrer jungen Leiber den Blicken preisgeben. Durch diese mythologischen Akzessorien, ganz besonders die Staffagefigürchen, den Jüngling, der am Rande des Weihers im Schilfe verborgen die zum Bade sich entkleidenden Nymphen belauscht, verwandelt Klinger ein liebliches deutsches Sommerbild in eine klassische Landschaft; die Metamorphose ist vollkommen; die goldigste Stimmung klarer Heiterkeit umfängt uns. Der Grundton ist rein und voll angeschlagen: Heiterkeit und Humor, spielender, graziöser, sorgloser Geist. Nie ist das Naturreine, Sonnige antiker Liebesidyllen zarter und mit feinerem Schalk empfunden worden.

Klinger hatte ursprünglich ein anderes Titelblatt entworfen und in

leisen Umrissen radiert, die Platte aber dann verworfen (Abdr. Dresd. Kab.). Da erscheint der Traumgott, ein nackter, schöner Jüngling, dem Künstler, der halbaufgerichtet im Bett sitzt, und hält ihm einen Fächer hin, auf den eine Menge Frauenköpfe gezeichnet sind, die den Künstler locken; schwarze Nachtfalter umflattern ihn; am Nachttisch aufgeschlagen liegen Ovids Metamorphosen.

Auf dieses Titelblatt folgt aber in der „Anrufung“ (Abb. 14) die inbrünstige und feierliche Beschwörung des erhabenen Geistes der Antike. Klinger nennt das Blatt selbst Dédicace pittoresque und will sie damit wohl als parodistische Antithese zu dem Scherzando des ersten Blattes aufgefaßt wissen. Man kann aber doch in diesem als Vision groß gedachten, in der Komposition aber nicht unmittelbar zwingenden Blatt Klingers Verhältnis zur Antike symbolisiert finden. Eine gebirgige Küstenlandschaft in großartigem Stil; ein kleiner rauchender Altar mit einem Opfernden davor, ganz fern auf einer Plattform des Gebirges, im Angesicht des Meeres, gibt sofort die Suggestion griechischer Welt. Ganz vorn ist der Arbeitstisch des Zeichners. Auf einem bronzenen, doppelarmigen Leuchter, dessen Fußgestalt zwei sich windende Hechte bilden, schwälen die Flammen der niedergebrannten Lichter, in deren Schein der Zeichner und Radierer gearbeitet hatte; ihr Rauch verzieht sich in dunklen Schwaden, ballt sich zu schweren, waldähnlichen Massen, auf der linken Seite aber taucht lichtvoll, in hehrer Majestät aus einem Berg von Rosen die gewaltige marmorne Idealbüste Apolls, des Gottes der Künste, auf. Zu ihr fleht in zitternder, nervöser Inbrunst, an den Arbeitstisch gelehnt, ein gefaltetes Händepaar.

Nun folgt das erste Hauptthema in vier Variationen. Die vier Pyramus- und Thisbe-Blätter zeichnen sich wieder, von dem souveränen Humor ganz abgesehen, aus durch die graziöse Leichtigkeit der Ausführung und besonders in der Ornamentik durch jenes exquisite Gefühl für den Reiz der Linie, das in unseren Tagen die Grundlage eines neuen Stiles bildet. So wird das Linienornament der zwei ersten Blätter mit den Pfeilen, Fackeln, Blättern, Blüten, brennenden Herzen, schwörenden Händen, Telephondrähten, die die Verständigung eines Stelldicheins ermöglichen, diesem ganzen Hausrat und Waffenarsenal des Eros immer und immer wieder seinen bezwingenden Zauber ausüben, trotzdem das allzu Beziehungsreiche der Schmuckelemente die rhythmische Einheit etwas stört.

Für das Stelldichein am Grabmal des Ninus bei Mondenschein und Sternenglanz radierte Klinger eine große heroische Landschaft, in der er

dem Geiste Böcklins besonders nahe kommt. Um den mondbeschienenen Platz liegen Berg und Wald in Halbdunkel getaucht. Das ist eine südliche verschwiegene, feierliche Nacht mit mächtigen Baumgruppen. Die Staffage des Tugendwächters, der mit umgekehrtem Speer den Pyramus verhindert, zu seinem auf der Steinbank harrenden Schatz zu gelangen, ist ausgezeichnet, ohne anekdotische Aufdringlichkeit, in Geste, Bewegung, Zeichnung in die Landschaft hineinkomponiert. Von dieser feierlichen Szenerie geht's im Sprung zu dem burlesken Schlußblatt. Beide Liebende

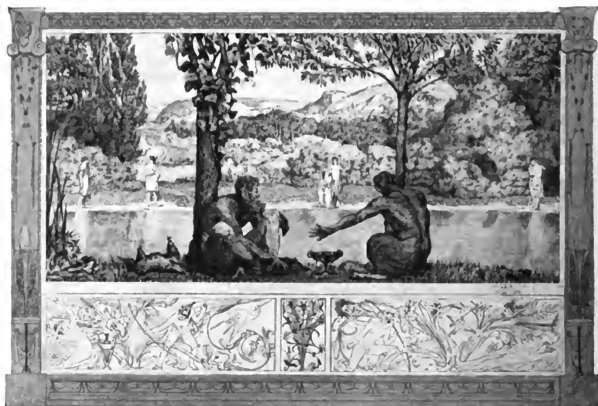


Abb. 15. Narziß und Echo. (Aus Rettungen Ovidischer Opfer. Op. II, 7.)

haben sich bös erkältet. Pyrami Mama wickelt den mit Schnupfen Heimkommenden fleißig in Tücher, auf daß er den Schweiß der Genesung schwitze. Und nun gar Thisbe! Die kühle Steinbank hat ihr an einer nicht unwichtigen Körperstelle die Erkältung gebracht, die durch ein Sitzbad vertrieben werden soll, das die Sklaven mit verschmitztem Lachen rüsten. Ob diese „Abkühlung" auch die jugendliche Liebesglut gelöscht hat, sagt uns der Zeichner nicht. Nehmen wir an, daß er ein erbarmendes Herz für solche Nöte hat. Wenigstens läßt er in dem kühnen Schaukelmotiv

des ersten Intermezzos, auf dem sich ein Mädchen mit schwarzem wehenden Haar wonnig schaukelnd durch den weiten Weltraum schwingt, unsere gute Laune wie in zartesten Pianissimo-Läufern aufjauchzen.

Die beiden Radierungen des zweiten Themas: Narziß und Echo sind mythologische Landschaften nach Art des Titelblattes. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunst Klingers hat die erstere (Abb. 15) durch ihre Kompositionen gewonnen. In der Art, wie die beiden musizierenden und schmausenden Satyrfiguren und zwischen ihnen die antike Schale als dunkle Masse des Vordergrundes verwendet sind, um den Szenen der hinteren Landschaft Tiefe zu geben, wie die beiden Bäume, die aus dem schmalen Wiesenstreif des Vordergrundes aufsteigen, das Bild in rein senkrechter Linie durchschneiden und in ein Triptychon verwandeln, hat Klinger zum ersten Male das strenge Kompositionsschema durchgeführt, das seinen Malereien monumentalen Stiles, dem Urteil des Paris, dem Christus im Olymp zugrunde liegt. Beide Landschaften sind durch Rahmen von strengen architektonischen Formen umschlossen. Die späteren malerisch-plastischen Predellenkompositionen erscheinen hier noch als elegant gezeichnete Ornamentfriese. Sie sind von derselben Art wie die Umrahmungen zur klassischen Anthologie; auf dem linken Fries des ersten Blattes hat Amor als behelmter nackter Krieger die ängstlich abwehrende Echo mit seinem Pfeil getroffen; ein Fischreiher fliegt erschreckt davon. Auf dem andern zielt er auf den im Schlafe ruhenden Narziß, aber ein kleines Vöglein faßt im Fluge den Pfeil, so daß Narziß unverwundet bleibt. Diese wunderbar geschmeidigen, nackten Figürchen mit dem ganz entzückenden Spiel der schönen Silhouetten sind von einem Ornament von schlanken Blättern, strahlenden Blüten, Orchideen und breiten Sternblüten umsponnen. Die Landschaft in ihrem Wechsel von kahlen Hügeln, geschlossenem Wald, Baumgruppen und eingeschlossenem Weiher hinter dem stillen, weiten Wasserspiegel ist die schönste Verkörperung südlicher Natur; in der Rhythmik ihrer Linien liegt eine ganz attische Anmut. Mit großer Kunst ist das hügelige Terrain bis in die Ferne durchempfunden; das Laub der Bäume scheint im Hauch der sonnigen Luft zu lispeln. Und die zerschlissenen Stämme der Pappeln, die zähen Windungen des breitblättrigen Feigenbaumes zeigen, daß der junge Klinger ebenso in das charakteristische stoffliche Detail der Natur, wie in das geheimnisvolle Weben der Luft und des Lichtes, in jenen zarten Duft und Schimmer, welcher Ferne von Ferne sondert, eingedrungen ist. Das liebliche Liebesabenteuer von Narziß und Echo vollzieht sich wie auf mittelalterlichen Bildern in drei Stationen auf demselben

Bild. Links nähert sich die verliebte kleine Nymphe schüchtern dem eigenwilligen Knaben, in der Mitte flüstert sie ihm kniend seine Liebe,



Abb. 16. Narziß und Echo II.
(Aus Rettungen Ovidischer Opfer. Op. II, 8.)

rechts sind sie im Küssen und Kosen verschlungen, wobei dem schlanken Kind das dünne Gewand leise herabgeglitten ist. Der eine der bei-

den Satyrn, der uns seine kräftige Rückenfront zeigt, gebietet mit ausgestrecktem Arm dem anderen, der eben lustig die Pansflöte geblasen, Schweigen; denn ein so süßes Liebesspiel ist für die beiden alten Sünder willkommene Kurzweil. Die vierte Liebesstation, die unbeschreibliche, ist nicht dargestellt als Jupiter und Io, als Leda mit dem Schwan, als Danaë, in deren Schoß sich der himmlische Goldregen ergießt, als Sara, die Tochter Reguels, ihren Bräutigam Tobias erwartend. Wir sehen nur eine Landschaft (Abb. 16) in heiterer Stille, eine knorrige, reich belaubte Eiche, volles Buschwerk und in der Ferne zwei Pappeln unter dem wolkenlosen Himmel. In dem regungslosen Wasser des Weihers spiegeln sich ein paar schwarze elastische Schilfstengel. Sonst ist nichts zu sehen. Verschwiegen haben sich die Büsche hinter dem glücklichen Pärchen geschlossen. Die unvergleichliche Schalkhaftigkeit und ionische Heiterkeit dieses Blattes kommt uns durch den Ornamentfries erst recht zum Bewußtsein. Eine in ein erotisches Ornament umgebildete Narzisse schießt ihre Staubfäden wie Pfeile auf eine Rose, die sich voll erschließt. Ein zierliches antikes Opferbecken, Fruchtgehänge, darunter eine reife platzende Maisfrucht sind in ihrer Symbolik deutlich genug.

Ein etwas seltsames Blatt, eine Burleske von gemessenem, gravitätischem Ernst ist das zweite Intermezzo „Zeichner und Marabu“ (die Federzeichnung im Leipziger Museum). Eine Nillandschaft; zwischen stacheligen Stauden hockt ein ägyptischer Malersmann an einem Wasserlauf und visiert einen würdigen, steifbeinigen, alten Marabu, um ihn zu konterfeien. Vier Marabugenossen, tüchtige Gesellen, harren geduldig auf einem Beine stehend, bis das Kunstgeschäft beendet ist. Wieder ein Beispiel, welche Wirkung Klinger mit bloßem Umriß und zart getuschten Flächen (Aquatinta) zu erzielen verstand. Der wolkenlose Himmel, das „schlafende“, träge Wasser, das kahle, monotone Land geben die schwüle, trockene Luft der Nillandschaft.

Auch die Geschichte von Apolls mißglücktem verliebtem Werben um Daphne, die mit einem ganz kostbaren Humor erzählt ist, vollzieht sich in dem landschaftlichen Rahmen eines heroischen Idylls. Diese Blätter sind Landschaften, prächtige Baumgruppen mit hügeligem Wiesengelände in zarter, grauer Aquatinta, leichten nervösen Linien, aufs feinste durchempfunden in der Rhythmik der Zeichnung; die bewegten, nackten und leicht bekleideten Gestalten und Tierkörper sind in der federnden Grazie ihrer Umrisse in den melodischen Linienfluß von Laubwerk und Wiesenfläche, von Hügeln und Wasser einbezogen. Apollo nähert sich der Daphne mit Liebesanträgen (1), von ihrer unschuldigen Schönheit entzückt.

Sehnsüchtig und doch verschämt blickt sie zu dem schönen Jüngling auf, aber die verhaltene Glut des frechen Gottes, der auch das Symbol der Unschuld in ihrer Hand, den Lilienbüschel auf dem Hirtenstab, nicht achtet, erschreckt sie. Sie läuft davon und deckt sich hinter dem weißen Herdenstier (2). Bei der hitzigen Jagd verlieren beide die leichten Gewänder, und nun jagen sie splitternackt um das prächtige Tier, das sich den Scherz ruhig gefallen läßt. Da faßt Apoll den Stier bei den Hörnern, um über ihn wegspringend Daphne zu fangen. Aber dies verkürzte Verfahren mißrät ihm gründlich: er springt zu kurz, und der Stier trabt stolz mit dem wütenden Gott davon, der ihn vergeblich mit den Fäusten bearbeitet (3). Daphne aber, das Unschuldskind, ist nun doch mit diesem plötzlichen Ausgang nicht zufrieden: tiefbetrübt blickt sie dem Entführten nach.

Das satirische Schlußblatt, in dem sich Humor mit parodistischem Ernste mischt, führt uns in das Schattenreich des Orkus, wo sich Klinger mit einer mächtigen Radiernadel bewaffnet dem Schatten Ovids zur Mensur stellt. Ein frisches Grab ist geschaufelt; Charon sitzt still, des Ausganges harrend. Die graue Aquatinta gibt vollkommen die Illusion der Schattenhaftigkeit des Orkus; sie wirkt fast tragisch; aber aus dem grotesken Ernst der beiden Kampfgerüsteten, die sich als helle Figuren abheben, lacht uns der mutwillige Scherz entgegen.

Amor und Psyche.

VOM jungen Klinger hätten wir Shakespeares Sommernachtstraum illustriert haben mögen, er gab uns dafür die Illustrationen zu des Apulejus Märchen von Amor und Psyche. (Amor und Psyche, ein Märchen des Apulejus. Übersetzt von R. Jachmann. Illustriert in 46 Originalradierungen und ornamentiert von Max Klinger. Ströfers Verlag, Nürnberg (München). Rad. Op. V 1880.) Von den 46 Radierungen sind 15 Vollbilder, die übrigen sind in die Textseite eingefügte kleinere Kompositionen. Die mit der Feder gezeichneten Umrahmungen wurden von fremder Hand in Holz geschnitten; sie sind an beiden Seiten und unten etwa 2 cm, oben etwa 4 cm und überall da, wo eine kleine Radierung in diesen Querrahmen eingefügt ist, 8 cm breit. So ist jede Seite in klaren Verhältnissen aufgebaut. Text, Umrahmung, radiertes Bild geben eine festgeschlossene, einheitliche Dekorationsfläche. Diese vollkommene Harmonie ist es besonders, die dieses Klingersche Werk als das beste illustrierte deutsche Buch des 19. Jahrhunderts erscheinen läßt. Klinger hat das Wesen der Buchillustration so klar erkannt, wie zu jener Zeit kein anderer. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist Amor und Psyche noch über Menzels Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen und über Ludwig Richters Liederbuch-Illustrationen zu stellen.

Das Märchen des Apulejus hat schon einmal einen großen Künstler zu den herrlichsten Erfindungen inspiriert, Raffael in den Deckenmalereien der Farnesina und dem Wandgemälde der Galathea. Durch die Aufnahme des reichen erotischen Stoffkreises der Griechen hat überhaupt die italienische Renaissance (Raffael, Tizian, Correggio, die Carracci) ihrer strengen Kunst den Reiz naiven Daseins, unmittelbaren frischen Lebens verliehen. Klinger hat die Aufnahme dieses antiken Gestaltenkreises mit der Renaissance gemein, und gleichwie einst bei Raffael muß in ihm alle Phantasie gelöst gewesen sein, als er dieses Werk in nur 5 Monaten intensivster Arbeit schuf, so reich, so leicht und beglückend sprudelte seine Erfindungsgabe. Ein unbeschreiblicher Hauch sonniger

Lebensfreude, schalkhafter Anmut, heiterster Grazie ist über dieses einzige Werk ausgegossen. Die Bilderkompositionen wie die Umrahmungen geben so den Eindruck der Mühelosigkeit, des leichten Phantasiespieles, daß sie zunächst den Gedanken an die immense künstlerische Arbeit gar nicht aufkommen lassen. Aber nicht nur aus dem Märchentext des Apulejus holte sich Klinger seine Inspirationen, sondern wie einst auch Raffael aus der unerschöpflichen Fülle der Ziermotive pompejanischer Wandmalereien, griechischer Vasen, aus Raffaels Loggien und aus dem Reiche der Natur. Die radierten Bilder geben fast nie eine vollständige Übereinstimmung mit dem Text; dieser ist nur Anregung zur freien Phantasieschöpfung und darf nur so weit die Führung übernehmen, als in den einzelnen ihm entlehnten Szenen die Worte eine überraschend genaue Bildanschauung gaben.

Unter den 15 radierten Vollbildern finden wir zunächst wieder eine Reihe wundervoller stimmunggesättigter Landschaftsbilder großen Stils: die südliche Mondnacht, nach S. XIV; es ist die warme, mondbeglänzte Sommernacht der ersten Liebesfeier Amors und Psyches; die Sterne funkeln am Himmel, im nächtlichen Dunkel liegt die Natur; nur Amor, der sich durch die Nacht zu seinem verschwiegenen Liebespalast herabgeschwungen hat, steht auf mondbeglänztem Altan, den einen Fuß noch auf der Brüstung, während er mit der rechten Hand den schweren Vorhang beiseite schiebt, der ihm die Geliebte verbirgt. In herrlicher Pracht steht sein mächtiges Flügelpaar im silbernen Mondlicht. Wie natürlich ist in Amors Gestalt die Bewegung des ersten Auftretens auf festen Boden nach dem weiten Flug, wie köstlich die scheue Geste des huldigenden Liebhabers! Dazu die Umrahmung: auf matter Aquatinta ein volles Palmen- und Rosenornament mit sich küssenden Engelsköpfen. Das ist ganz fein. Oben blinken die Sterne. (Noch einmal hat Klinger die Landschaft einer Liebesnacht radiert, in feineren und reicheren Tönen, in dem Zyklus „Eine Liebe".) Feierlich wie diese Landschaft, in Verbindung mit frei erfundener Säulenarchitektur ein pompöses Bild hoher Kultur hervorzaubernd, ist das Vollbild, wo Psyche mit ihren neidischen Schwestern mitten zwischen Gebirge und dunklem Wald in einer Kuppelhalle sitzt, die von weißen Marmorsäulen getragen, von einer kräftigen dunklen Architektur umrahmt ist. Die Befruchtung der Klingerschen Phantasie durch die Kunst Böcklins kann man hier ebenso annehmen, wie bei der Landschaft am Ninusgrab, wie bei der herrlichen Gebirgs- und Meereslandschaft, nach S. 64, auf der Amor nach langem Suchen Psyche findet. Die Elemente dieser Landschaft, weites gebirgiges Gelände mit aufsteigenden

kahlen Bergen, die sich im silbrigen Duft der Ferne verlieren, reich gebuchtete Meeresküste, das Gelände durchzogen von Wald und Geröll, im Vordergrunde prachtvolle Baumgruppen von energischem, reichem Wachstum und saftigem Blätterwerk, kehren in reizvollen Variationen in Klingers Landschaften immer wieder. Überaus glücklich ist er in allen diesen Amor- nnd Psyche-Landschaften wieder in der Anbringung der mythologischen Staffage. Da lernt Amor als Knabe Pfeil schießen, von Dienerinnen und Dienern umgeben, am flachen Meeresgestade im Schatten einer alten knorrigen Eiche. Die wandernde Psyche trifft in einem kühlen Tal die wasserholenden Mägde am Brunnen; Baumgruppen, Pappeln und duftige Hügel bilden die Landschaft in schmalem Hochformat; hoch oben ragt ein antiker Tempel. In den Vollbildern, auf denen die Einzelfigur dominiert und die Landschaft nur den begleitenden Hintergrund gibt, zeigt sich deutlich das Streben nach einem großen Figurenstil, am reinsten auf dem Bilde „Psyche auf dem Felsen“. Die einsame trauernde Gestalt, die fröstelnd in ihrer traurigen Verlassenheit das antike Gewand mit beiden Armen eng um ihren Leib gezogen hat, hat in ihren feinen geschlossenen Umrissen fast den plastischen Charakter einer edlen Gewandfigur. Diese aparte Klingersche Frauengestalt, mit den weitgeöffneten trauernden Augen, auf hohem Fels wie eine Statue isoliert (eine Vorahnung der Maria der Kreuzigung) in der elegisch gestimmten einsamen Küstenlandschaft, in der im zarten Dunst die Riesenscheibe des Mondes, fahles Licht verbreitend, am Horizonte des schwarzen, bewegungslosen Meeres steht, hat bereits den Charakter großen Stiles. Um dieses wundersame Bild, in dem Klinger mit der Aquatinta fast mystische Wirkungen erreicht, zieht sich ein besonders schönes Rahmenornament. Die Ecken füllen lange phantastische Geweihe und langgezogene, schlankkelchige Blüten und Traubendolden, die sich in schlangenartigen Kurven, in hellen und dunklen Tönen wechselnd um den Rahmen ziehen. Ein Bild tiefster Verlassenheit ist auch „Psyche allein“. Nackt, mit emporgehobenen Armen schaut sie sehnsüchtig hinaus auf das müde, flache Meer, neben ihr ein einsamer Baum mit Bank und antiker Stele; ein weiter, von einem Wolkenstreifen durchzogener Himmel, und allverbreitet das fahle, warme Licht des Abendrots; dieses letztere besonders ist vorzüglich gegeben; es gibt die Illusion der schwermütig leuchtenden Stille des nahenden Abends.

Gesättigt von geheimnisvoller Poesie ist „Psyche Amor im nächtlichen Lager beleuchtend“. Bild und Umrahmung wirken auf die Sinne des Beschauers wie der schwere volle Duft eines Rosengartens. Amor



Abb. 17. Psyche mit der Büchse der Pandora.
(Verworfene Platte. Dresden. Kgl. Kupferstichkabinett.)

liegt auf dem Ruhebett und schläft; über ihn beugt sich Psyche, die brennende Öllampe in der Linken; „sie schaut das prächtige Haar des goldenen Hauptes, trunken von Ambrosia, den schneeweißen Nacken und die purpurnen Wangen, umkränzt von wallenden Locken". Eine lang herabwallende Portière schließt diese nächtliche Szene ab. Als dunkle Silhouette erscheint Psyche in dem hellen Lichtschein, der in seiner größten Helligkeit auf dem schlafenden Amor liegt. Der Schlafzustand ist gut beobachtet, wunderbar aber ist das glutvolle Schauen des liebeentflammten Weibes. Die Stimmung des Bildes findet ein volles Echo in dem breiten Rosenornament. Zu unterst loht ein breiter Lichtschein aus einer Opferschale, darüber das phantastisch beleuchtete Riesenhaupt eines Weibes, das zu beiden Seiten in das üppige, vollerblühte Rosengerank greift. Ausdrucksvolle

Einzelgestalten und großfigurige Kompositionen sind noch: Venus zeigt Amor Psyche, Jupiter und Venus, Amor bei Jupiter (besonders gut ist hier die schmeichelnde, begehrende Zärtlichkeit Amors). Das Vollbild „Psyche und der Adler Jupiters“ zeigt eine öde Felsschlucht, in deren dunstiger Tiefe Drachen hausen. Der Adler schwebt angreifend auf sie zu; oben, noch im Licht des Tages steht Psyche. Dieser grandiose Ausschnitt steilen Felsgebirges ist durch einen breiten Architekturrahmen eingefaßt. Die erste Fassung, die Klinger später verwarf, ist diesem Buche als Abbildung beigegeben (Abb. 17). Psyche, von Jupiters Adler geleitet, blickt mit verklärtem Blick nach der mit beiden Händen emporgehaltenen Büchse der Pandora. Die anmutigste Figur des ganzen Werkes aber ist die Venus des Schlußblattes, die zu Amors und Psyches Hochzeit im olympischen Göttersaal einen Tanz aufführt. Von der reichen, von griechischer und ägyptischer Tempelkunst inspirierten Phantasiearchitektur umschlossen sehen wir auf hoher Estrade an langer Tafel die feiernde Götterversammlung. Durch eine breite Freitreppe von ihnen getrennt, tanzt Venus ihren Schleiertanz auf blankem, abgezirkeltem Estrich.

Diese köstlichste von Klingers Tanzfiguren gehört zu den kleinen Figuren dieses Werkes, die durch ihre unvergleichliche Anmut den großen wohl durchgehend noch überlegen sind. Die 31 kleinen Radierungen sind kostbare Kleinode edelster rhythmischer Komposition, eines zarten Linienspiels, das wie Musik wirkt. Wie vollendet ist z. B. das Sich-Ergänzen, Sich-Entsprechen, das Aufnehmen und Weiterführen der Linien in der kleinen Radierung „Amor und Apoll“, nicht das kleinste Detail läßt sich aus dieser „Einheit“ entfernen. Ist es zu viel, wenn man sagt, daß diese Kompositionen an musikalischem Wohllaut alle Reliefs Thorwaldsens übertreffen? Fast jedem dieser kleinen Bilder ist durch den Rhythmus der Gruppen und zarten Linien der Umrisse eine ganz wonnevolle Anmut eingehaucht. Raffaels Galathea in der Farnesina taucht als Erinnerung auf. In erster Linie ist nun wieder hervorzuheben, wie Klinger das Nackte behandelt; diese zart umrissenen, nur wenig modellierten Körper sind weiches, atmendes Fleisch. Im folgenden seien einzelne dieser Darstellungen herausgehoben: Venus im Muschelwagen auf sonniger Meerflut, im wollüstigen Behagen hingestreckt, während ihr Gefolge und die Bewohner des Meeres, Menschen und Tiere ihr mutwilliges Spiel treiben und sich in verliebtem Sehnen umschlingen. Das ist wahrhaftig „die Göttin, welche die blaue Tiefe des Meeres geboren und der Tau der schäumenden Wogen großgezogen“. Auf den köstlichen Meeresidyllen schillert das Meer, mannigfach bewegt im hellen

Sonnenlicht; in kräftigem Schwung kreist die Möwe, „jener silberweiße Vogel, welcher auf den Wogen des Meeres schwimmt"; den Anhauch des Meeres, das Glück griechischen Insellebens, wir spüren sie. Weiter: Venus im Meere badend; Psyche ins Bad steigend, wobei sie von der Musik der Geister unterhalten wird, „hingehaucht wie ein Gedicht von Shelley". Diese Umrißfiguren alle sind von einem frischen, naiven Eigenleben erfüllt wie die kleinen Terrakottastatuetten, und ein Hauch feinster Sinnlichkeit strömt in diesen duftigen Linien der Radierung. Erstaunlich, wie die Linie dem elastischen Frauenkörper so sicher nachzufühlen weiß. Diese süßen Frauen mit den wunderbar weichen, geschwungenen Umrissen, deren Formen sich noch durch die leicht bewegten duftigen Gewänder hindurch fühlen, der Gelöstheit in Haltung und Gebärden schmeicheln sich dem Gedächtnis ein. Radierungen wie: Venus auf ihrem Taubengespann, von Hermes begleitet durch die sonnige Luft fahrend („die Wolken schwinden und der Himmel öffnet sich der Göttin; der höchste Äther empfängt sie mit Freude"), oder den heiteren Göttinnen Ceres und Juno begegnend, die trauernde Psyche von Pan beraten, Psyche, leidgebeugt vor der gütigen Ceres kniend, Psyche bei der „bläulichen" Nymphe Arundo, Psyche von Charon über den Totenfluß gefahren sind alle kleine Meisterwerke der Grazie und Anmut. Die bukolischen Landschaften, die mit den „Sonnenschatten", das reiche Leben in Gräsern und Blättern, die zarten Formen und Einbuchtungen des Meeres in das felsige Gestade, das Linienspiel des sterilen Geländes, der silbrige Glanz der heiteren leichten Zitterwölkchen bezaubern das Auge ebenso wie die Fülle des dekorativen Beiwerks, die Muster der Gewänder, der Wagen der Venus, „den Vulkan mit großer Kunst ihr angefertigt und als Hochzeitsgeschenk verehrt hatte, mit der Feile aufs feinste bearbeitet und reich vergoldet". Auch figurenreiche Szenen weiß Klinger in frei bewegten Gruppen einheitlich zu komponieren, z. B. die Götterversammlungen, wie sie Apulejus im letzten Kapitel seines Märchens beschreibt (in der Farnesina-Decke die beiden Hauptgemälde), dann Psyche vom Volk verehrt, Psyches ernst-schmerzlicher Hochzeitszug, Venus' Meerfahrt. In diesen kleinen Kompositionen spricht sich durchaus eine monumentale Gesinnung aus; ohne wesentliche Abänderungen können sie die Vergrößerung zum dekorativen Wandbild vertragen. Sie sind monumentaler als manche bemalte Riesenfläche unserer Tage.

Die Umrahmungen zu „Amor und Psyche" sind mit denen zur „klassischen Anthologie" das Entzückendste und Phantasiereichste, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete der Ornamentik geleistet worden ist. Weder

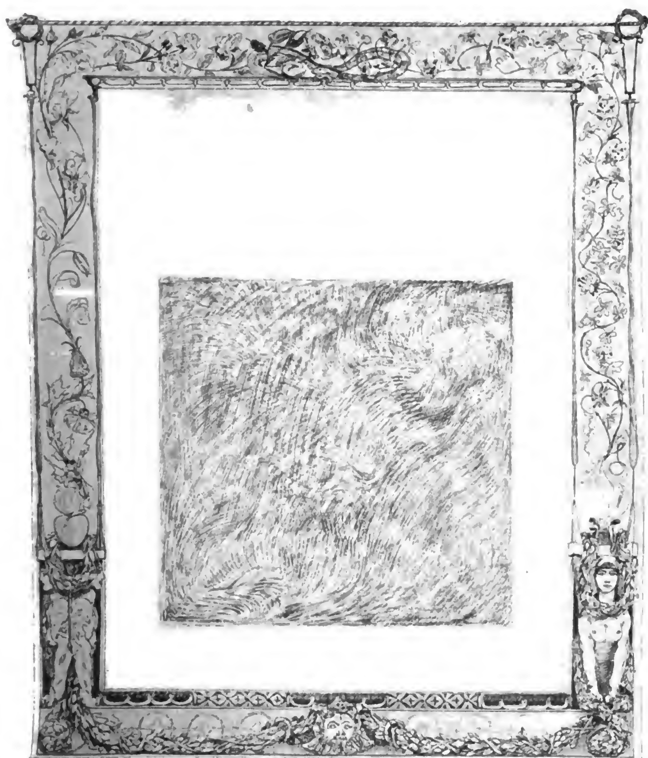


Abb. 18. Umrahmung zu Amor und Psyche. Entwurf. Dresdener Kabinett.

Walter Crane, noch Eckmann, noch Obrists vielgerühmte Stickereien, noch Fidus, von älteren Meistern auch nicht Ph. O. Runge, Genelli und Schwind kommen diesen Phantasien Klingerscher Ornamentkunst gleich. Das muß besonders betont werden, da sich die modernen deutschen Kunstgewerbler viel auf ihre ornamentale Linie zugute tun. Die staunenswerte Feinheit der Zeichnung läßt sich freilich nur in den Originalen vollkommen würdigen, da sie bei der Übertragung im Holzschnitt doch etwas vergröbert wiedergegeben worden sind (18 Originalentwürfe besitzt das Dresdener Kabinett; davon zwei abgebildet in Deutsche Kunst und Dekoration Jg. I, S. 426 und 427. Einen Entwurf s. Abb. 18). Aber auch in dieser Form kommt der ehrliche Betrachter aus dem Staunen nicht heraus. Wenn wir den Ursprung des modernen deutschen Ornamentstiles bestimmen wollen, so haben wir ihn nur in Klingers Umrahmungen zu Amor und Psyche zu suchen, mag diese Tatsache auch einigen Künstlereitelkeiten nahe gehen. Klinger ist freilich in der Umbildung der Natur ins Ornament nicht bis zur Abstraktion gegangen; es hätte ihm z. B. fern gelegen, aus den starken, rhythmischen Bewegungen des zornigen Schwanes ein Flachornament zu abstrahieren (s. O. Eckmann, Neue Formen); seine Absicht war es nicht, in den Pflanzenmotiven etwa die Linien der Wachstumsenergien zu geben oder sie als reinen Flächendekor auszubreiten, die ganze Frische und Poesie soll gewahrt bleiben in den Rispen und Zittergräsern, den Schwertlilien und Schilfstengeln, den Moossternchen und Blütenträubchen. Deshalb ist sein Ornament nicht minder stilecht; man muß zu den pompejanischen Dekorationen, den gotischen Bücherilluminationen, Dürers Randzeichnungen zu dem Gebetbuche des Kaisers Max, Raffaels Grotesken in den Loggien und den Japanern gehen, um Ähnliches zu finden. Gilt als das Ziel der ornamentalen Kunst, daß sie das Traumleben der Seele weckt, sie bei keinem einzelnen Gedanken weilen läßt, in raschem Fluge stets wechselnde Genüsse ihr vorzaubert, so hat Klinger hier das Höchste erreicht. Wie in der Musik die Melodie der sublimste Genuß ist, wird sich das Auge an diesen schier unerschöpflich erscheinenden dekorativen Erfindungen sättigen. Schon die stoffliche Fülle, von der Menschenfigur durch das Tier- und Pflanzenreich bis zu den kunstgewerblichen Formen, den Schalen, Säulen, Vasen, Masken, Kandelabern, setzt eine eminente Kultur voraus. Nicht ein traditioneller Dekor ist in dem ganzen Werk zu finden; jedes Ornamentteilchen hat seine Eigenart, ist Neugeschaffenes. Die Tier- und Pflanzenornamente geben Zeugnis von einer liebevollen Dürerschen Versenkung in die Natur, besonders in ihr Kleinleben. Wie weiß Klinger die Schönheit der Gräser und Rispen

eines sich aufrollenden Blattes, einer Kelchblume, einer Weinranke mit seiner exquisiten Linienkunst neu zu fassen! Diese Umrahmungen mit den eingefügten Idyllen in den oberen und unteren Querleisten, der Wechsel kräftiger Glieder mit zierlichen, elastischen, die schwungvoll emporschnellen, die schon früher gerühmte Verbindung nackter Figuren mit Pflanzendekor öffnen das Gemüt zu heiteren, freien Empfindungen; sie bewahren ihm die festliche Stimmung, welche die großen Bilder, die ernst-feierlichen Landschaften, die reifen Kompositionen der kleinen Radierungen angeregt haben, und bringen ihm eine neue, bisher nicht geahnte Schönheit zum Bewußtsein. Ein solches Erlebnis ist Glück. Aber diese dekorativen Spiele einer wildschönen Phantasie hätten noch nicht ihren hohen Kunstwert, wenn sie nicht durch einen strengen architektonischen Willen gesetzmäßig geordnet wären. Vollendet schön ist auf jeder Seite der architektonische Phantasieaufbau. Das Verhältnis der tragenden und getragenen Teile, die Enrhythmie des Ganzen sind von einer unbeschreiblichen heiteren Anmut.

Auf einzelnes in diesem Rahmenwerk sei im folgenden eingegangen. Fast durchgängig finden wir in das feine Ziergeäst mit seinen Blättchen, Blüten, Ranken allerlei Figürliches, Vögel, Affen, Schmetterlinge, kleine Ungeheuer, Ausgeburten der Einbildungskraft, eingeflochten. Seitenrahmen: emporsteigende Blütenkelche, herabhängende Ranken verknüpfen die einzelnen Teile miteinander, kräftiges Schilfrohr, auf welchem Vögel aller Art nisten, Schmetterlinge, ornamental angeordnet als Fries, Kornähren und Grasbüschel als schmale Rahmen, ein reich verästeltes, in herber Kraft emporsteigendes schlankes Bäumchen mit zarten Blättchen, von unten herauf Schilf mit Fruchtkolben und geschlungenes Blattornament, zarte Kelchblüten von phantastischen Formen, schlanke Stengel, darüber ein schwebender Adler, alles ganz leicht, körperlos, die Linien in feinsten Biegungen, aus einer Muschel wächst ein schlanker Liliensstengel, um diesen windet sich eine Schlange, ein Postament mit sitzendem Löwen, dahinter die breiten Riesenblätter der Agave, ein Hirschschädel mit mächtigem Geweih, ein Pflanzenstengel entsteigt ihm, der sich nach oben in Zweiglein mit Blättchen und Blütenträubchen entfaltet; Schmetterlinge umgaukeln sie. Obere und untere Querleisten: schwimmende Hechte (dieser geschmeidige Fisch ist ein Lieblingsmotiv Klingers, wir finden es am Leuchter der Ovidischen Anrufung, als Postament des silbernen Tafelaufsatzes); assyrische Männerköpfe, in der Mitte ein Knäblein, ein Storch fliegt auf.

Eine besonders eigenartige Umrahmung hat das Vollbild „Zeus und Venus"; auf Weltkugeln, die von Händen emporgehalten werden, stehen

geflügelte Sphinxe, ein Ornament aus Wolken und weißen Schlangenblitzen dient als obere Querleiste. Eine große Zahl von Querleisten geben mythologische, teils burleske Szenen von kostbarer Beweglichkeit in den leichten Umrissen: Tritonen und Nereiden tummeln sich; Möwen kreisen über der bewegten Meeresfläche; das Meeresvölkchen in ausgelassenem Übermut; Nixe mit Fischschwanz in wagerechter Schwimmbewegung (täuschend die Illusion des Schwimmens); nackte und gewendete Figürchen beim Tanzspiel; ein Reiter mit Pferden, daneben ein tanzendes Mädchen (diese $1^1/_2$ cm großen Figürchen voll Kraft, Rhythmus, geschmeidiger Anmut); Faune mit Ziegenbock, oder mit Ziegen schäkernd; Einsiedel mit Eseln in der Wüste; eine riesige Phantasieblüte, die in einem Muschelwagen endet, dient einem aphroditischen Weib als Lager; lässig ordnet die eine Hand das dunkle Haar, die andere hält den Spiegel; Pelikane, Löwen, Amor bei Scherz und Spiel. Zwei der schönsten Leisten sind die Tauben- und Köcherornamente, die Symbole der Venus und des Amor; Spiralranken, die in weißen Rosen endigen, wiegende Tauben zwischen ihnen das eine, das andere Bogen, Köcher, Jelängerjelieber und Tauben in fortlaufenden Spiralen verschlungen.

Klinger hat noch eine zweite Reihe von Umrahmungen größten Formats mit der Feder gezeichnet; sie sind in Leipzig, Dresden und Wien ausgestellt gewesen. Im Sommer 1906 hat er sie in seinem Naumburger Weinbergidyll bis auf fünfzehn vervollständigt. Anfang 1907 werden sie von einem Text von Frau Elsa Asenijeff begleitet in Faksimile-Drucken im Verlage von Amsler und Ruthardt in Berlin erscheinen. Die Originale sind in den Besitz des Dresdener Kabinetts gelangt. Im Gegensatz zu dem architektonischen Charakter der Amor-Psyche-Umrahmungen sind diese gleichsam unmittelbar aus dem Handgelenk in großem, freien Zuge in leichten, das Papier kaum streifenden Strichen improvisiert. Diese freien Rahmenzeichnungen sind eigentlich großartig komponierte Bilder, auf die die ganz wesentlich kleinere viereckige Textfläche aufgelegt worden ist; die breiten überragenden Bildränder sind die Rahmenzeichnungen. Auf diesen, die an duftiger Weichheit und Feinheiten des malerischen Tones wohl das Höchste darstellen, was mit der Feder zu erreichen ist, stellt sich die ganze olympische Götterwelt und das weite Reich der Natur, Himmel, Meer und Gebirge in den Dienst der Arabeske. Der zähe, verschlungene Stamm des Olivenbaumes, der mit seinen Wurzelfängen das felsige Erdreich umklammert und in dessen astreichem Blätterdach langschwänzige Affen (Symbol der Eitelkeit) springen, eine Wildkatze, die ein junges Reh zerreißt, eine ungeheure Sonnenblume, Berge, Wolken und auf ihnen ein

üppiges nacktes Weib und ein mächtiger Adler sind z. B. die frei angeordneten Elemente der Rahmenzeichnung, die der Pan im 2. Heft des 3. Jahrg. als Widmung an Böcklin (zum 16. Okt. 1897) veröffentlichte. In den oberen Rand ist noch ein Figurenfries eingelegt mit der Unterschrift: Zweites Intermezzo. Die Geburt von Trojas Unheil. In einer lebendigen, figurenreichen Szene ist der Augenblick dargestellt, wo in der Götterversammlung des Olymp der Erisapfel den Wettstreit um den Preis der Schönheit entfacht. Heftig gestikulierend führt Juno das Wort; ihr im Rücken gesehener nackter Körper gibt die Mitte der friesartigen Komposition; zu beiden Seiten gruppieren sich die Olympier in göttlicher Nacktheit. Die mächtige Gestalt der Pallas steht energisch Gegenrede, Aphrodite aber hat das leichte Gewand abgestreift und steht erwartend in holder Scham.

Auf einer zweiten Zeichnung rauscht unten das unendliche Meer, der Tummelplatz jauchzender Götterlust. In den wehenden Lüften ein mutwilliges Kinderwesen; geflügelte Putten in ewigem Spiel überschlagen sich, kugeln durcheinander, schwingen, kreisen wie ein Vogelschwarm. Weiter das Firmament, das sich in einem Giebel schließt, als festes Ornament krönt und abschließt. Daran Voluten, darauf Figuren, Allegorien, Symbole.

Eva und die Zukunft.

IN diesem Zyklus gibt Klinger ganz überraschend den ureigenen, dämonischen und tiefsymbolischen Ausdruck seines Innenlebens in unerhört neuen, gewaltigen und zwingenden Symbolen einer tragischen Weltanschauung. Die sechs Blätter (Eva und die Zukunft. Komponiert und radiert von M. K., dem Maler Christian Krohg freundschaftlich zugeeignet. 1880) sind eine Phantasie — Klinger nennt sie frei nach Goya ein Capriccio — über das Thema vom verlorenen Paradiese, als These und Antithese einander gegenübergestellt. Die Bibelworte „Durch die Sünde ist der Tod in die Welt gekommen“ und „Der Sünde Sold ist der Tod“ hat Klinger in ihrem Kern als Problem der sinnlichen Leidenschaft und ihrer Folgen in einer allgemein symbolisierenden Form behandelt. So gar modern, wie man meint, ist diese Auffassung zwar nicht, aber nie vorher und nie seitdem ist dieser Gedanke so tiefschürfend, so bis in die letzten Konsequenzen von einem Künstler durchforscht und mit so schneidender Schärfe ausgesprochen worden. Vielleicht wird die Zukunft einmal sagen, daß Klinger in der bildenden Kunst das tiefste Wort über das Problem Weib—Liebe—Tod gesprochen hat. Der erste, der in der Erzählung vom verlorenen Paradiese das erotische Problem erkannt hat, ist Jacopo della Quercia. Wie auf seinem Relief vom Sündenfall in Adam und Eva das Geschlecht erwacht, zehrendes Sehnen und überwallendes Geschlechtsgefühl den Leib des Weibes erbeben macht, und Adam in Erkenntnis der sinnlichen Schönheit des Frauenleibes eine glutvolle Empfindung überströmt und doch in beiden ein schweres Bangen ist, läßt auch Klinger in dem ersten Blatt Eva im Paradiesesgarten in träumerischer Versunkenheit den rätselvollen, gedämpften Stimmen ihres Blutes lauschen.

So süße Töne sind es und doch so beklemmende; es ist schwül; der Duft der Blütendolden in der heißen Mittagssonne hat sie berauscht, und ihre Sinne werden eins mit der Natur, sie spürt ihr Werden, ihr Wachsen und Schwellen, ihre Üppigkeit und ihren Zeugungstrieb. Dieses Klingersche Paradies ist nicht ausgestattet mit exotischen Pflanzenwundern,

es ist auch keine heitere deutsche Flußlandschaft mit seligen Gestalten und herrlichem Getier, nur eine deutsche Waldwiese an dunklem Weiher, von hellen prächtigen Buchen und dunklem Strauchwerk in einem Halbkreis abgeschlossen. Eva kauert ganz vorn. Der schöne keusche Leib ist weich und voll und frauenhaft, trotz des harten, blendenden Mittagslichtes. Das blonde Haar fließt lang am Leibe herab. Das Haupt ist leicht vorgeneigt, wie lauschend, und das dunkle Auge weit geöffnet; es schaut träumend, es sieht nichts, es hört. Mit einer gleitenden, nervösen Bewegung hat Eva mit der Hand das volle Haar aus dem Gesicht zurückgestrichen und das Ohr befreit, wie um besser lauschen zu können. Und der ganze Körper lauscht; Eva hat sich ein wenig, auf die Linke gestützt, emporgehoben. Ihre Sinne sind wach, überwach. Im Hintergrunde unter der dreistämmigen Buche liegt Adam in tiefem Schlafe.

Dieses erste Evabild zeigt das Erwachen der sinnlichen Liebe, ohne daß dem Weibe selbst zum Bewußtsein käme, welcher Art diese Macht ist, die sie so unheimlich spürt, die sie beherrscht, in deren unentrinnbarem Bann sie steht. Dieses Unbekannte, diese Regungen und Wallungen in ihr werden im ersten Zukunftsbild in einem gewaltigen Symbol sichtbar, dem mächtigen Tiger, der sich wie ein granitnes Monument der ägyptischen Kunst vor einem von zwei steilen Felswänden eingeschlossenen schmalen Pfad erhebt. Der Tiger ist das Sinnbild der unbeherrschten, unbezähmbaren Leidenschaft. Möglich, daß Klinger zu diesem in seiner ehernen Einfachheit gewaltig wirkenden Phantasiebild durch eine Stelle aus Dantes Göttlicher Komödie angeregt worden ist, wie Dante im Walde verirrt unter dem Bilde des gefleckten Panthers den Lebensweg durch die fleischlichen Leidenschaften gesperrt findet. Der Eindruck des Unentrinnbaren, absolut Zwingenden, von dem kein Entweichen ist, der in diesem Riesentiger am Ende des schmalen Felsweges liegt, brennt sich dem Gedächtnis förmlich ein.

Auf dem zweiten Evabild, die Schlange, wird sich Eva der Macht bewußt, die sich im ersten, ihr selbst noch unbekannt, in heißen Gluten regt. Sie erkennt im Spiegel die Schönheit ihres Leibes. Sofort erwacht des Weibes Eitelkeit und sein brennendes Verlangen, durch den sinnlichen Zauber ihres Leibes Opfer zu fangen. Diese Komposition hat in ihrer Ausführung etwas auffallend „Primitives“, das zu dem Charakter dieses Werkes wenig paßt. Von einem Baume hängt die Schlange herab, die Eva einen Spiegel vorhält. In eitler Selbstgefälligkeit schaut diese die Schönheit ihres Körpers. Schon in den kleinen Jugendzeichnungen vom Jahre 1875 war die erwachte Eva-Eitelkeit die Ursache von des Para-

dieses Ende. Die dumme, beschränkte Selbstgefälligkeit ist in dieser Eva, die sich mit wippenden Füßen nach dem Spiegel reckt, gut gegeben; in ihrer primitiven Form ist sie nicht ohne naive Anmut.

Was Eva hier fühlt und sinnt, das Erwachen der beutegierigen Instinkte des Weibes, sehen wir auf dem zweiten Zukunftsbild (Abb. 19)



Abb. 19. Eva und die Zukunft II. Radierung. (Op. III, 4.)

wieder in einem Symbol verbildlicht. Der Dämon der sinnlichen Liebe stellt sich nicht nur vor uns auf, er tritt seinen Feldzug an, er geht auf Raub aus. Er erscheint in der Gestalt eines nackten, rauhhaarigen, tierischen Satyrs mit langen Spitzohren und Raubtierkrallen an den Händen. Auf einem klotzäugigen Fischdämon (für Klinger das Symbol haltloser Leiden-

schaft, man denke an das herrliche Blatt „Verführung“ in „Ein Leben“) kauernd, rudert er mit einer dreigezackten Harpune durch das schwarze, düstere Meer der Leidenschaft, auf Raub ausschauend. Diese Radierung erinnert entfernt, nicht in der Stimmung, wohl aber in der allegorischen Fassung, an eines der tiefsinnigsten Bilder Thomas, den „Frühling“, auf dem ein nackter Jüngling auf einem Fische stehend über einen lichten



Abb. 20. Adam trägt Eva aus dem Paradies. Radierung. (Op. III, 5.)

Bergsee fährt. Die Stimmung freilich ist gegensätzlich; auf Thomas Bild schauen wir das blaue Frühlingswunder, bei Klinger die dunkle Wirrsal und die Qualen, die dem Menschen das Tier in ihm bereitet. Derselbe Künstler, der den antiken Erotenkreis mit unvergleichlicher Anmut neu beleben konnte, sieht hier wie ein mittelalterlicher Asket, aber auch wie ein Turgenjeff, Tolstoj, Flaubert im Liebesgenuß die Ursache aller mensch-

lichen Leiden, es tobt der Kampf zwischen Genießen und Entsagen, zwischen Leib und Seele. Wer die verbotene Paradiesesfrucht ißt, sei verflucht.

Mit der Erkenntnis des eigenen Leibes ist es mit dem idyllischen Paradiesesleben zu Ende. Die unschuldigen Kinder sind reife Menschen geworden. Adam und Eva werden aus dem Paradiese vertrieben (Abb. 20). Damit beginnt das mühselige Erdenleben mit seinen Härten, seinen Kämpfen, aber auch seinen Schönheiten der Tapferkeit, der Treue und Selbstaufopferung. Das lese ich in der herrlichen Gruppe von Adam und Eva in der weiten steinigen Landschaft, in die sie aus dem Paradiese getrieben worden sind. Die Landschaft ist ein Felsgebirge im weißen Mittagslicht, mit steilen Abstürzen im Mittelgrund und weiter Ferne, die von den scharfen Silhouetten des Gebirges abgeschlossen wird, auf denen weißer Firnenglanz zu liegen scheint. Ein hartes Land, aber von stolzer Schönheit, im schattenlosen Mittag, ohne schattende Kühle. Links oben ist die Pforte des Paradieses, von zwei mächtigen Felsensäulen gebildet; ein Engel hält die Wache. Adam, der in starken Armen sein Weib trägt, ist eine jugendkräftige Männergestalt; starker Eigensinn, trotzige Willenskraft und feste Entschlossenheit liegen in seiner Erscheinung. Hingebend liegt Eva, des Schutzes sicher, in seine starken Arme eingeschmiegt, ganz frauenhafte Weichheit. Der Kontrast von Männlich und Weiblich in den Körpern und dem Ausdruck dieser Körper ist von einer keuschen Poesie, wie eine ähnliche Darstellung in Schwinds Sieben Raben. In diesem Adam wird man einen bestimmten Klingerschen Männertypus erkennen, den wir z. B. im „Christus im Olymp" in der sehr ähnlichen Gruppe des Apollo und der Artemis wiederfinden (auch in dem Johanneskopf der „Versuchung"). Zu diesem Blatte existieren zwei Varianten mit veränderter Landschaft und veränderten Figuren. Bei der einen schwebt über dem vertriebenen Menschenpaar drohend ein Amor mit Köcher und Pfeilen. Diese allzu deutliche „Zutat" hat Klinger dann als überflüssig beseitigt.

Die Antithese der Paradiesvertreibung ist der Tod. „Wer vom Baume der Erkenntnis gegessen, der muß des Todes sterben." Klinger hat diesen Satz in zweifacher Weise gedeutet: allgemein philosophisch in „Eva und die Zukunft" und dann im Sinne des tragischen Einzelschicksals in „Ein Leben" und „Eine Liebe". „Amor, Tod und Jenseits" ist eine Allegorie auf beide. Aus der Liebe der Leiber entsprießt neues Leben; aber in dem Augenblick, da Menschen geboren werden, ist ihnen auch schon in der Zukunft ein unerbittliches Ziel gesetzt, der Tod. Ohne Tod kein

Leben; wir leben um den Preis des Todes. Amor, der Schöpfer des Lebens, hat den Tod zum treuesten Freund. Deshalb wäre es wohl besser, nicht zu leben; deshalb ist die Sinnenlust, die das Leben gebiert, ein



Abb. 21. Aus dem Klingerwerk, im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

schweres Verhängnis. Die pessimistische Lebensbetrachtung, die diesen Gedanken zugrunde liegt, schöpfte Klinger aus seiner fleißig betriebenen Lektüre Schopenhauers; sie gibt seinen Darstellungen des Erotischen in

diesen Jahren das Unheimlich-Drohende. Für diese Auffassung des Todes fand Klinger, nach einem Jean Paulschen Vergleich, das Bild des Pflasterers (Federzeichnung, Berliner Nat.-Gal., Abb. 21). Das Bild ist grotesk wie ein mittelalterliches Totentanzbild. Als solches stellt er es auch in Gegensatz zu der heiteren Welt der Antike. Es ist durch einen in dasselbe hineinführenden Bretterzaun in zwei „Welten“ getrennt, eine christliche, die auf der Höhe das Kreuz aufgepflanzt hat, und eine antike, die durch ein heiteres Gebirge in zarten klassischen Umrissen dargestellt ist. Auf der Zeichnung von 1879 (Berliner Nationalgalerie) blicken noch Zeus und Athene in unbewegter Ruhe über den Zaun; in der Radierung sind die Köpfe durch eine feine, schlanke Hand ersetzt, die sich wie abweisend gegen den mittelalterlichen Totenspuk ausstreckt. Die antike Seele wäre auch einer solchen bizarren Phantasie nicht fähig gewesen. Aber auch wir modernen Menschen stehen wie die mittelalterlichen unter diesem Grausen des Todes; wir werden den Pflasterer nicht los. Mit einer wahren Höllenlust verrichtet er sein Vernichtungswerk. Seine Riesenfänge schlägt er in die Menschenschädel ein, daß sich Haut und Haare verzerren; so steht er breitbeinig auf den Köpfen der Menschenschar, und während er die Ramme auf die Schädel niedersausen läßt, stimmt er ein Geheul des Entzückens an. Wie eine schwälende Rauchwolke steigt der Dunst aus den zerstampften Menschengehirnen und zertrümmerten, in Todesangst verzerrten Köpfen auf und umwallt das Kreuz auf der Höhe. Das unheimlich Lebendige des Totengerippes und der Menschenköpfe wirkt grausig.

Intermezzi.

SCHON aus den Rettungen und Amor und Psyche haben wir gesehen, welche Bedeutung der Landschaft in Klingers Radierwerk eingeräumt werden muß. Auch die Intermezzi sind trotz der stark hervortretenden figürlichen Staffage eine Folge von Landschaftsbildern. Sie umfassen zwölf Blatt. (Intermezzi, komponiert, radiert und Herrn Kupferstecher und Kunsthändler Herm. Sagert dankbarst zugeeignet. Theo Ströfers Kunstverlag München. Gezeichnet 1879, ausgeführt 1880 und 1881.) Die ganze Folge besteht aus zwei Hauptgruppen zu je vier Blättern, den „Centaurenlandschaften“ (Verfolgter Centaur, Mondnacht, Kämpfende Centauren, Bergsturz) und der Simpliciusfolge (Simplici Schreibstunde, Simplicius am Grabe des Einsiedlers, Simplicius unter den Soldaten, Simplicius in der Waldeinöde). Durch das bereits erwähnte Blatt „Bär und Elfe“ und eine ausgezeichnete Studie des brandenden Meeres („Am Meere“) mit der Staffage einer geschmeidigen Frauengestalt im Badeanzuge werden die beiden Gruppen eingeleitet, durch zwei Blätter, gefallener Reiter und das bizzare Amor, Tod und Jenseits, wird der ganze Zyklus abgeschlossen.

„Bär und Elfe“ fesselt in erster Linie durch das Figürliche, die nackte Nymphe, die auf schwankem Rohr so anmutig zu balancieren weiß, und den schwerfälligen Troddelbär, ist aber auch eine Landschaft von exotischer Eigentümlichkeit. Wer hat es nicht schon erlebt, wenn er sich zur Sommerszeit in eine blühende Wiese legte oder zwischen Weiden, Schilfstengeln und Haselgebüsch lagerte, daß ihm die Gräser mit den feinen Büscheln, die gelben Blüten und Dolden, die schlanken Riedgräser mit ihren Knotenbildungen und leichten Knickungen, die schwanken Ruten mit freihängenden Blättern zu tropischen Paradieseswelten wurden, über die sich der blaue Himmel spannte. Aus einer solchen Perspektive der Naturbetrachtung, die das Pflanzenkleinleben ins Riesige projiziert, mag wohl auch diese Klingersche Landschaft entstanden sein; jedenfalls ist ein solcher Standpunkt „fruchtbar“ für eine schöpferische Phantasie. Der Künstler schafft sich dazu die Hintergründe und Himmelsräume und stellt

Figuren hinein, deren heiteres, neckisch-graziöses Wesen ein Echo der landschaftlichen Stimmung ist.

Von den vier Centaurenszenen spielt sich die erste in einer weiten Prärie ab, die anderen führen in die Einsamkeit des Hochgebirges. Allen vieren eigen ist die Großartigkeit urweltlicher Wildheit und Urwüchsigkeit. Andere, brausendere Naturklänge sind hier angeschlagen als in den lieblichen Gefilden arkadischer Träumerei und der tiefen Feierlichkeit italienischer Parkszenen. Sie sind der rechte Schauplatz entfesselter animalischer Triebe, heißer Kampfesleidenschaften, vegetativen Versunkenseins.

Die wilde Jagd des von nackten Reitern verfolgten Centaur — es ist eine Jagd auf Leben und Tod — gibt Klinger Gelegenheit zur Darstellung von Bewegungen, die mit Anspannung aller Kräfte aufs äußerste getrieben sind. Darin war er Meister (vgl. z. B. die Jagd der 7 mageren Kühe). Die Anspannung aller Muskeln bis zum Krampf in diesen Pferden und den vorgebeugten Reitern gibt eine Illusion rasenden Dahinsausens, wie sie von keinem anderen überboten worden ist. Der junge Künstler ist gewiß bei Wettrennen der aufmerksamste Beobachter gewesen. Von hinreißender Verve ist die Komposition. Aus der Fülle der Horizontallinien, die durch das Steppenflachland, die stürmische Jagd, das Wogen des hohen Grases in der Reitrichtung gegeben sind, bäumt mit der Gewalt eines vulkanischen Ausbruches ein zu Tode getroffenes Roß hoch auf. Mit welcher schauerlichen Wahrheit ist die Todesangst des verreckenden Tieres in dem Herausquellen des Auges, das die ganze Schädelform sichtbar macht, dargestellt! Wiederholt hat Klinger das im Tode brechende Auge mit erschütternder Wahrheit wiedergegeben (bei der Ertrinkenden in „Ein Leben", bei dem Johanneskopf am Fuße der Salome).

Die drei Hochgebirgs-Centaurenlandschaften zeigen in der Phantasiekraft der Naturanschauung, der Großartigkeit der Konzeption und der pantheistischen Stimmung Verwandtschaft mit Böcklinschen Landschaften (z. B. der Felsschlucht der Schackgalerie von 1870). Böcklins spätere Centaurenkämpfe dagegen können zum Vergleiche nicht herangezogen werden, da sie figürliche Kompositionen sind. Die erhabenen Reize des Hochgebirges, „durchwoben von des Mondes Zitterschein", genießen wir auf dem Blatte „Mondnacht"; Klinger läßt sie uns in vollen tiefen Zügen genießen, wie neben dem schlummernden Gatten das Centaurenweib, auf der nachtdunklen Bergeshalde, das sich mit dem menschlichen Oberleib emporhebt, daß er hell im Mondlicht glänzt und hinausspäht über das stille Tal, durch dessen felsiges Geröll sich ein schäumender Bergbach

ergießt; geisternd wirft er das Mondlicht zurück; bald flirrt es wie Silberfäden, bald sprüht es heller auf, wo das zornige Gewässer an Steinen schäumt. So ist diese nächtliche Gebirgsszene bis ins kleinste geschaut, und doch erstand sie in des Künstlers Phantasie. Wie wahr, wie genau gesehen sind auch die Wolken in dem fahlen Licht und die kühlen Nebelmassen, die aus dunklen Schluchten heraufzuwehen scheinen. Meinen wir denn nicht auch das leise Rauschen des Bergwassers herauf zu hören, und fühlen wir nicht den Atem der Gebirgsnacht uns umwittern, den Hauch des Ewigen? Die beiden Staffagefiguren, das spähende Centaurenweib, das wir uns unwillkürlich mit großen, staunenden Augen und angespanntestem Gehör hinauslauschend denken und neben ihr der Centaur tief versunken in Schlaf, sind, so klein sie sind, so vollendete Symbole der Naturstimmung, wie auf Böcklins Villa am Meer die trauernde Frauengestalt; sie geben erst der großartigen Landschaft ihre ganz zwingende Stimmungsgewalt.

Ähnlich ist dieses Verhältnis auf der zweiten Gebirgslandschaft. Der „Centaurenkampf“ spielt sich in der Schnee- und Eisöde der höchsten Gebirgsregion ab. Auch in dieser aus der Phantasie geschaffenen Szenerie haben wir die sinnliche Wirkung der Naturerscheinung: dieser Schnee ist kalt und körnig, und die wilden Nebelfetzen, die die Berggrate umwehen, an den Hängen liegen, sind feucht und eisig kalt. Das fahle, hier vom Nebel aufgesogene, da prall auftreffende oder in ungewisser Transparenz scheinende Mondlicht wird zum großen Mitspieler in dem wilden Todeskampfe der Centauren, der sich, um ein armes Häslein entbrannt, auf einer tiefverschneiten Halde vorn im Bilde unmittelbar neben einem Abgrund abspielt. Der anekdotische Vorgang ist ja ein sehr beliebtes Motiv; wie aber die Dämonen, die hier ineinander rasen, auch in dieser ungeheuren Gebirgswelt als vernichtende Mächte tätig sind, das hat außer Böcklin wohl keiner künstlerisch so überzeugend, so elementar veranschaulicht, wie Klinger in dieser Radierung (ein zweites Mal, mehr in symbolischer Form in dem grandiosen Widmungsblatt an Böcklin im Zyklus „Eine Liebe“). Wirksame Kontraste hat Klinger geschaffen in dem gespenstigen Schwarz der steilen Grate, an denen Schnee und Eis nicht haften, zu den breiten, abschüssigen Schneemulden und Gletscherbahnen. Die Nebelwehen und Wolkengebilde und das ungewisse Licht schaffen die dramatisch bewegte, rhythmische Einheit. Wie echt ist auch die Kampfwut der Centauren, wie sie sich ineinander festgebissen haben, mit wildem Haß die Mähnen zerraufen und mit straffen, gespreizten Beinen den Schnee zerstampfen. Wir spüren, jeden Augenblick müssen

sie in die Tiefe sausen. Hoch in den Lüften, über den Leidenschaften kreist ruhig ein Adler.

Auf die Sommermondnacht und die eisige Winternacht folgt der Frühlingstag im Hochgebirge. Der Föhn ist eingetreten, das Tauwetter brachte den „Bergsturz", aber auch das Erwachen, das Knospen, Keimen, das Kräftetreiben. In diesem Blatte liegt echte Föhnstimmung. Der mächtige Bergsturz vorn mit dem im Sonnenlicht hell glänzenden Geröll, die Sterilität dieser Gebirgswüste, die steil abfallenden Schroffen, über denen es aber doch wie ein Hauch linden, frostlösenden Frühlingswindes liegt, umgrenzt im Mittelgrund einen stillen Bergsee, in dem sich das blanke Laub üppig grünender Bäume spiegelt. Hinter diesem eingefriedeten Tal führt der Blick wieder hinauf über die duftverhüllten Berghalden, bis er sich in weiten Fernen verliert. Eine Gebirgslandschaft von einer grandiosen linearen Einheit und Raumweite. Ein Bild von zäher Energie, von einer Kraft und Großzügigkeit der Zeichnung, die uns die herbe, nervenerfrischende Luft des Hochgebirges gleichsam fühlbar macht, wie sie offenbar auch das muntere Centaurenvölkchen erquickt und zu tollem Übermute verführt, das über das Steingeröll in ausgelassener Lustigkeit zu Tale trabt. Auch wieder eine reine Phantasielandschaft. Aber wie ist das Terrain „gesehen" und das klare Leuchten der feuchten Luft, die über dem Gebirge im Hintergrunde in einem weichen, zarten Dunst liegt, den die Wärme des ersten Frühlingstages aus dem Boden zieht.

In der Simpliciusfolge betritt Klinger die Pfade Dürers und Cranachs. Er wird wie diese, wie Altdorfer und Schwind ein Poet des deutschen Waldes. Die Simpliciusgeschichte, der alte Einsiedelmann und sein weltunkundiger Schüler, werden die Staffage zu einem deutschen Waldzyklus, wie er traulicher, anheimelnder, inniger nicht geschaffen worden ist. Dürers Stiche vom heiligen Eustachius und dem rührenden alten Einsiedlerpaar Antonius und Paulus, Cranachs Heilige und Jäger, seine Buße des heiligen Chrysostomus sind die schönsten deutschen Waldbilder, denen die Klingerschen ebenbürtig anzureihen sind. Dieser Einsiedelmann, der dem jungen Simplicius das Schreiben lehrt (Simplici Schreibstunde, Federzeichnung, Berliner National-Galerie), ist eine echt Dürersche Gestalt. Ganz vom Waldzauber gebannt, ist er selbst ein Stück Waldnatur geworden, wildwachsen, knorrig und runzelig wie eine alte Eiche, und sein alter struppiger Bart sieht nicht viel anders aus, wie das lange, gebleichte Zottelmoos alter Tannen. Mit Borke und ein paar jungen Stämmen hat er sich seine Waldhütte zurecht-

gezimmert; ein durchgesägter Stamm auf vier Pfählen ist zum Schreibtisch geworden. In der Wiedergabe dieses durchfurchten, kahlköpfigen Greisenantlitzes ist Klinger besonders glücklich gewesen. Wie er mit gewissenhafter Pedanterie und dem tiefen Ernst des Philosophen dem Simplicius die Hand führt und in schwerfälligen Zügen die geheimnisvollen Zeichen malt, wie er, ganz bei der Sache, dabei die Stirn runzelt, und wie unversehens die große Zehe des rauhhaarigen Beines die Anstrengung, die die Schreibkunst verursacht, mitfühlt. Und wie rührend ist die gläubige Ehrfurcht im Gesicht des Simplicius! Hat Klinger hier ein Stück Kindheitserinnerung aus Großvaters Zeit hineingefühlt? Das Blatt ist reich an künstlerischen Werten. Die stoffliche Charakteristik an dem Alten und dem Jungen, an Eichen und Kiefern, den mächtigen Krautblättern des Vordergrundes zeigt die Detailliebe der alten deutschen Meister und ist doch von einer technischen Freiheit, die erstaunlich ist. So ist z. B. der Charakter der schwarzen Kieferkronen, in denen die Äste wie weiße Arme erscheinen, durch kräftig eingeritzte Schraffuren vollkommen gegeben. Dem Reichtum dieses Waldbildes ist alle Sorgfalt zugewandt, dem hügeligen Waldboden, der von fetten Kräutern mit riesigen Blätterlappen, morschen Baumstümpfen, kahlen Felsstücken durchsetzt ist, dem groß- und kleinblättrigen Laubwerk, den Baumstämmen, ohne daß man sagen könnte, daß „jeder Ast eine Formenwelt für sich" sei. Es ist ein sonniger Tag; das reiche, üppige Waldbild ist von den mannigfachsten Lichtwerten durchsetzt, vom hellsten Licht auf den sonnenbeschienenen Baumstämmen vorn und dem Kahlkopf des Alten zu dem warmen Goldton der Kiefernstämme, die mit ihren dunklen Kronen in der Ferne glänzen, bis zu dem tiefen Schwarz des Riesenkrautes und der dunklen Tiefe des Waldsees.

Das zweite Blatt: „Simplicius kniet am offenen Grabe des Einsiedels" gibt dieselbe Landschaft von einem andern Standpunkt aus, noch mehr gegliedert, mit tieferen und reicheren Durchblicken in das Waldinnere. Das Licht ist feiner, zerstreuter, die zeichnerische Durchbildung der alten geborstenen Eichbäume, des Felsen umspannenden Wurzelwerkes, des steinigen, durchschnittenen Waldbodens, der saftigen Kohlstauden, die die rührend kleine Einsiedelei umwachsen, ist noch subtiler in dem allseitig verstreuten zarten Licht. Die knorrigen, eigensinnig gewachsenen Eichbäume und ein junger, frischer Buchenbaum im tieferen Grund stehen rund und frei in der gedämpften Sonne. Eine alte, blitzzerspaltene Eiche reckt ihre schwarzen, kahlen Äste in die stille Luft. Tiefschwarz dunkelt der Weiher zwischen den hellen Felsenufern.

In diesem Walde ist eine lautlose Stille, wir hätten diesen Eindruck auch ohne den ergreifenden Vorgang, der sich im Vordergrunde abspielt. Mit großen Augen vor sich hinstarrend, kniet Simplicius am offenen Grabe des Einsiedels, mit einem Ausdruck der Wehmut, welcher sagt, daß mit dem Tod des geliebten Alten das Beste seines Lebens in dieses Grab sinkt, daß es nun vorbei ist mit dem Waldfrieden.

In diesen beiden deutschen Waldlandschaften ist ganz einzig die Stimmung des stillen Waldfriedens, der nachdenklichen, heiteren Waldverträumtheit, der tiefen Versonnenheit am Waldsee, die Poesie der felsigen Moosgründe, knorrigen Eichen und alten Buchenbäume zum Ausdruck gebracht. Man denkt an tiefe Waldgründe des Böhmerwalds, an die Buchenwälder am dänischen Sund. Ein ganz anderer Ton ist in dem folgenden Blatt „Simplicius unter den Soldaten“ angeschlagen; in seinem Helldunkel ist es von einer ganz gewaltigen malerischen Kraft. Düster und unheimlich droht das undurchdringliche Dunkel der mächtigen Baumriesen, die ihre Riesenäste zu einem undurchdringlichen Blätterdach verschlungen haben. Mit wuchtiger Kraft hat hier Klinger in die Platte gearbeitet; die satten, breiten Schwärzen, die lockeren, dunklen Laubmassen umschließen eine taghell beleuchtete Waldblöße, auf der ein Dutzend marodierendes Soldatengesindel zwei Bauern mit Kolben- und Schwerthieben mißhandeln und im Begriff sind, sie aufzuhängen; mit zitterndem Staunen, die Hände gefaltet, muß Simplicius dem schrecklichen Schauspiel zuschauen. Diese in dem grellen Licht auf dunklem Grunde ganz phantastisch wirkende, an Callot erinnernde Szene ist in jeder Figur mit drastischer Lebendigkeit ausgeführt. Das ganze Bild setzt in seinen malerischen Helldunkel-Andeutungen und durch die ungestüme Kraft des Vortrags die Phantasie stark in Bewegung.

Das letzte Blatt der Simpliciusfolge „Simplicius in der Einöde“ kann man getrost, ohne eine Übertreibung zu befürchten, eine der schönsten und vollendetsten Landschaften der deutschen Kunst nennen; sie ist ein „Meisterwerk“ und gehört zum Schönsten, was Klinger überhaupt geschaffen hat. Zwischen wilden Felsblöcken des Vordergrundes öffnet sich sonniges deutsches Vorbergland, reich zerklüftet, üppige Waldung und kahle Berghalden in rhythmischem Wechsel. Der weite Plan, wunderbar abgestuft und im Mittelgrund tief durchschnitten, zieht den Blick in die Tiefe und die Breite. Diese Landschaft gibt ein willkommenes Beispiel, mit welcher Überlegung Klinger seine Landschaften komponiert — nie gibt er einen bloßen Naturausschnitt —, wie er sie gliedert, daß sie bei voller Wahrung eines unmittelbaren Natureindrucks eine rhyth-

misch geordnete Einheit geben. Hier können wir die Kunstmittel studieren, durch die Klinger, ohne im geringsten absichtlich zu werden, Räume schafft und den Blick in die Tiefe führt. Die Raumillusion dieser Landschaft erreicht er zunächst durch die zwei sich genau in der Mitte treffenden Linien des Terraineinschnitts und des Horizontes. Die damit bereits erzielte Wirkung wird vollkommen durch den isolierten Baum des Mittelgrundes und den schlanken Baumstamm ganz vorn rechts; ihre Verbindungslinie führt tief in das Bild hinein. Diesen Bäumen entspricht links der sich plastisch rundende geschlossene Kiefernwald und weiter nach vorn das mächtige Felsstück. So waltet, leise ordnend, ein umsichtiger Kunstverstand. Nicht eine in der stolzen Reihe Klingerscher Landschaften, die nicht in dieser Weise durchdacht wäre. Und wie ist nun dieser landschaftliche Raum im Weiten und im Nahen mit vollem Leben erfüllt! Zunächst, wie sonnig ist das Land, wie einsam und feierlich breitet es sich aus in dem klaren Äther! Wie in unberührter Urweltschönheit und Morgenfrische liegt es da. Dann, jede Einzelheit, wohin wir schauen, lebt: die duftigen Linien des Horizonts, das ganz feine Gekräusel der fernsten Waldmassen, das wehende, ganz verschwimmende Gewölk, die zähen Kiefern, die noch in der steinigen Felslehne Nahrung finden, die wildwachsende Bergflora, die blühenden Kräuter, die in herber, saftiger Kraft aus den Felsritzen aufwachsen, die fleischigen Blätter, die trockenen Rispen, das Dorngestrüpp der Brombeere, das harte Gras. Wie ist das alles empfunden, mit welcher Liebe für das Kleinleben der Natur! Und in welcher frischen, kräftigen Technik ist es dargestellt, malerisch frei und doch plastisch!

Von den beiden Schlußblättern ist das erstere: „Gefallener Reiter" auch eine Landschaft, d. h. fast die ganze Bildfläche füllt ein gewaltiger Baumriese in einer schweren, dunkelnden Gewitterstimmung. Schilfgebüsch im Vordergrund und ein Streif Wasser, nach rechts der Blick über kahles Land in die Ferne deuten die weitere Szenerie an. Die ganz unheimlich wuchtende Gewitterstimmung wird noch erhöht durch die Staffage. Ein niederfahrender Blitz hat unmittelbar unter dem Baum einen reitenden Soldaten und sein Pferd getötet. Auf dem verzerrten Leichengesicht des Mannes liegt bleiches Licht. Der Degen ist aus seiner Hand gerollt. Die schwarze Silhouette eines schreienden Wolfs und ein niederflatternder Rabenschwarm, die sich gegenseitig die Beute streitig machen, erhöhen noch das Grausige des Eindrucks. Die Totenglocke läutet, sie soll nicht so schnell wieder verhallen; nicht ein Zyklus mehr, in dem sie nicht eine Hauptrolle zu spielen hätte.

Mit einer Charade, in der die beiden Klingerschen Freunde Amor und Tod auf ihrem phantastischen Gefährt, von dem Phantom Jenseits gefolgt, durch ein weites Flachland sausen, schließen die Intermezzi. (Amor, Tod und Jenseits komp. 1879, rad. 1881.) Das Rätselhafte, schwer Verständliche an diesem Blatte hat die Menschen am meisten beschäftigt. Es ist von dem barocken, grausigen Humor der Alpdruckphantasien. Der Sarg wird zu einem Lebewesen mit ausgreifenden Holzbeinen, der vorn sich öffnende Sargdeckel mit den spitzen Nägeln zu einem gefräßigen Riesenmaul, der angeheftete Immortellenkranz zu einem fischigen Klotzauge. So wandelt sich in des jungen Klinger Phantasie Reales in Phantastisches. Wer denkt da nicht an Lionardos vielberufene Karikaturen und seine Anleitung, in Schatten und allerlei Zufälligkeiten Köpfe und Figuren hineinzusehen. Im Grunde sind solche phantastische Umbildungen, die ein so wesentlicher Zug in Klingers Schaffen sind, auch nichts anderes als die Folgerungen einer scharfen, bis an die äußersten Grenzen des Möglichen gehenden Beobachtung. Der kleine nackte Amor, der kerzengerade auf dem geflügelten Velozipedrad mehr steht als sitzt und dem seltsamen Zug voransaust, ist ein böser, verschlagener Bursche mit großem, häßlichem, negerartigem Kopf und dichtem, schwarzem Kraushaar. Tückisch prüft er sein Geschoß und gedenkt des nächsten Opfers, auf das sich der hinter ihm folgende Freund Klapperbein mit Gier stürzen wird. Ungeduldig spornt er sein Sargtier mit der Knochenferse, die lange Hippe zum Fange bereit. Hinter den beiden das Jenseits, ein undefinierbares phantastisches Etwas, das in wallenden Gewändern, das verhüllte Haupt nach Indianerart mit zahllosen ausgeschriebenen Federkielen geschmückt, auf einem Gnu reitet; das leere Tintenfaß hängt ihm um den Hals. Mit harten Händen faßt es die geschweiften Hörner des Tieres, von dem man nur den bösartigen, sturmgesenkten Kopf sieht. Durch das flatternde Gewand sind wahnsinnige Menschenköpfe sichtbar, der ganze Schwarm von toten Seelen, die mit gierigen Augen und hundert raffenden Händen nach neuen Opfern der fruchtlosen Jenseitsgrübelei hungern. Diese wilde Jagd aber hallt wider in einer friedlichen Landschaft von abendlicher, heiterer Ruhe; sie ist mit wenigem gegeben: eine weite, reizlose Flachlandschaft ist in der Ferne von einer Pappelallee durchzogen, die sich in blankem Wasser spiegelt, aber in der weiten, stillen Helligkeit ringsum ist vollster, unzerstörbarer Frieden. So versinkt auch dieses bizarre Schreckbild fiebernder Phantasie in die Ruhe pantheistischen Naturgefühls.

Klingers Landschaften.

KLINGER ist einer der größten Landschafter deutscher Kunst. Diese Überzeugung wird jeder gewinnen, der seine Radierzyklen in ihrem ganzen Verlaufe betrachtet. Es gibt kaum eine Naturerscheinung und Naturstimmung, die er nicht dargestellt hätte, von den zarten Traumlandschaften der Jugendzeichnungen und der Handschuhphantasie bis zu den Meeressymphonien der Brahmsphantasie. In jedem Zyklus nimmt das Landschaftliche einen großen und bedeutsamen Raum ein; auch da, wo Klinger in den großen Figurenkompositionen Vom Tode II und der Brahmsphantasie der Meister der menschlichen Gestalt wird, spielt die Landschaft in der Komposition eine gleich große Rolle, verbindet sie sich mit der menschlichen Gestalt zu dem rhythmisch reich bewegten monumentalen Kunstwerk. Das Wesen von Klingers Landschaftskunst kann nur aus seiner Persönlichkeit heraus erklärt werden, ähnlich wie bei Rembrandt, Ruisdael, Böcklin; denn er beseelt jedes Naturbild, das er geschaffen, mit dem Odem seines eigenen Lebens. Er ist ein so großer Landschafter, weil er ein so großer Psycholog ist. Fast unerschöpflich ist der Reichtum seiner Seelensprache; und er ist modern bis in die Fingerspitzen; er resümiert das moderne Gefühlsleben wie Richard Wagner und gibt ihm seine reichste Ausbildung und Intensität. Indem er die elementaren Mächte seiner Seele betrachtet, ist er als moderner Mensch genötigt, sie auf das allgemeine Naturleben zu beziehen. Der Mensch unserer Zeit kann davon gar nicht isoliert werden. Dieses feine, wunderbar differenzierte Naturgefühl, das Bewußtsein der Allbeseeltheit der Natur ist ein Merkmal seines ganzen Schaffens. Über die Romantiker hinaus, über Tieck, Novalis, Jean Paul, Eichendorff ahnt und fühlt er das Weben der Naturseele; wir empfinden es in jeder Landschaft, die er radiert hat. Klinger hat die feinste Sensibilität für die Naturerscheinungen, welcher Art sie auch sein mögen, für die weißen Wolken, die wie „Träume" durch den Äther ziehen, für das Rauschen der Bäume und die Stimmung pantheistischen Verlorenseins, die es

erweckt, für den Blumengeruch, für das Zittern eines Zweiges, für jeden Luftzug und jeden flüchtig vorüberschwebenden Schatten. Am größten ist er aber in der Darstellung des Lichtes und des Raumes. Wir spüren den süßen Duft seiner Wiesen; der warme Odem seiner schwülen Sommernächte strömt uns entgegen. So wirken viele Landschaften Klingers nicht nur auf das Auge, sondern auf die Nerven. Alle unsere Sinne sind wach, und der Eindruck kann so stark sein, daß uns der Atem stockt. In unserem Zeitalter ganz besonders findet der Mensch die eigene Seele in der Landschaft, in ihrem rhythmischen Leben; so erscheinen auch viele, ja wohl alle Landschaften Klingers als Symbole menschlichen Seelenlebens, unserer tiefsten und verschwiegensten Empfindungen, unserer leidenschaftlichsten Gefühlsausbrüche, der höchsten Aufschwünge unserer Phantasie. Die Vielstimmigkeit des pantheistischen Naturgefühls hat in seinen Landschaften wieder einmal einen vollkommenen Ausdruck gefunden. Darin besonders auch ist er ein ganz germanischer Künstler. Sein Naturgefühl ist aber anders als das Thomas und auch von dem Böcklins unterschieden. Sein Nervenleben ist feiner, er hat einen schärferen Sinn für die Nuance der Naturstimmung. Gleich eine Landschaft seiner Jugend, das dritte Blatt des Handschuh mit dem blühenden, duftigen Traumbäumchen, war getaucht in die Stimmung persönlichen Erlebens. Klinger beginnt nicht mit dem scharfen Erfassen von Einzelformen in Baum und Pflanze, in Wald und Gebirge wie Dürer, sondern die ersten Landschaften sind Phantasiebilder von musikalischem Charakter, wie sie Jean Paul sich träumte. Sie sind auf Ton, Licht und zarte Linien gestimmt und zeigen schon den Raumsinn, den Klinger bis zur Vollendung ausbildete. In den „Rettungen Ovidischer Opfer“ weiß er durch Kombination deutscher Landschaftselemente und mythologischer Zutaten den sinnlich-heiteren Zauber südlicher Natur, ihre wesentlichen Formen und Farben zu bannen wie etwa Goethe in den paar Strophen der Mignon. So träumt Klinger, vielleicht durch Böcklins Kunst angeregt, klassische Landschaften, wie sie für die idyllischen Fabeln gar nicht glücklicher gedacht werden können. In „Amor und Psyche“ sind vor allem diejenigen Blätter bedeutend, in denen die Landschaft eine große Rolle spielt. In diesen ist die andere Seite der südlichen Natur, die tief gestimmte, große und einfache Feierlichkeit, mit Böcklinscher Machtfülle dargestellt, so der erste Besuch Amors bei Psyche, Psyche im Zauberschloß Amors u. a. Wie viele Mondnächte hat Klinger dargestellt! Eine jede ist anders, eine jede charakteristisch, stimmunggesättigt, wie erfüllt von Musik, durchzittert von dem webenden Zauber des Lichts; solche Mondnächte sind

zunächst Amors Besuch bei Psyche, der Mondglanz ruht hell auf den hochragenden Felsen, auf den weißen Baumstämmen und besonders dem Flügelpaar Amors. Die Stimmung liegt im starken Kontrast von Hell und Dunkel. Vergleichen wir damit aus „Eine Liebe": „Nächtliche Träume" und „Nacht" und die „Brahmsphantasie", das zweite und dritte Bild zum Böhmischen Volkslied (die Sehnsucht des Mannes und Weibes), so sehen wir eine Reihe von Mondlichtdarstellungen, wie sie sich großartiger gar nicht denken läßt. In der Paradieseslandschaft aus „Eva und die Zukunft" hat Klinger den zitternden, schwimmenden Sonnenduft in mittägiger Waldlandschaft in Einklang mit dem reichen Detail an Gräsern, Blüten und des Waldlaubes dargestellt. Hier ist eine so verzauberte Waldstille wie auf den Centaurenbildern der Intermezzi die feierlich-erhabene und schauerliche Großartigkeit des Hochgebirgs. Auch diese Landschaften sind nur in der Phantasie gesehen. Diese intensive Mitarbeit der Phantasie ist bezeichnend. Nicht eine Landschaft ist ein realistisches Abbild der Natur. Diese Landschaften sind mit der Phantasie geschaute Einheitsbilder, zu denen die Natur die Anregung gegeben hat, die im einzelnen mit einer Staunen erregenden Schärfe und Feinheit der Naturbeobachtung ausgeführt sind, und zwar nicht nur die gegenständlichen Details, sondern mindestens ebenso die atmosphärischen Erscheinungen, die Wirkungen des Lichtes, die Tonunterschiede. Wie wahr ist in den Centaurenbildern die Detailbildung der Gebirgsmassen, ihre geologische Beschaffenheit. Wie ist ein felsiges Geröll gesehen und wie die im Mondlicht aufschäumende Welle eines Gebirgsbaches! Das Wogen der kalten Nebelmassen zwischen Gletschern und Graten wirkt ebenso, ich möchte sagen: physiologisch wahr, wie der traumhaft spinnende Zauber der Mondnacht des zweiten Centaurenbildes. Auf die klassischen Traumlandschaften diese urweltlichen elementaren Naturmächte, neben diesen der deutsche Wald in den Simpliciusblättern. Und mit diesen die weiten Fernsichten in deutsche Vorberglandschaften: wie da der Blick in die Ferne dringt, wie selbst die duftigsten Abtönungen der verschiedenen Pläne nach den Gesetzen der Luftperspektive vollendet wiedergegeben sind. Man gehe von Blatt zu Blatt, man halte sie nebeneinander, und man wird staunen, mit welcher Differenzierung Klinger jede Erscheinung der Natur wiedergegeben und wie er die wunderbarsten Details, eines Eichbaumes, einer Borkenrinde, einer Laubmasse, eines Felsstückes, eines Wasserspiegels, Gebirgskrautes, das Licht- und Schattenspiel einer duftigen und üppigen Blumenwiese unter einem Wolkenhimmel dem Organismus seines weiträumigen Landschaftsbildes einordnet. Auch Klinger kommt es, wie

Marées, auf „große Raumgedanken an, um große Empfindungen zu wecken", aber er verzichtet nicht auf die Fülle, Pracht und das eindringlich-reiche Leben individueller Schönheit. Ein voll entfalteter Eichbaum ist ein Wunder der Natur. Er will auch in der Kunst dargestellt sein mit demselben Recht wie der menschliche Körper. Der Reiz des Waldes mit seinem Dunkel, seinen Schluchten, Winkeln, Ausblicken, der Mannigfaltigkeit der Bodenbildung (Wurzel, Moose, Gestein, Flechten), wie das Schillern der glatten Meeresfläche und die schäumenden Schlangenwogen verlangen nach Gestaltung. „Über allem Sichtbaren liegt der Zauber des individuellen Lebens" und ein allverbreitetes Licht, eine Luft, in der sich alles dehnt und atmet, und ein weiter Himmelsraum. Um eine solche Landschaftskunst gestalten zu können, mußte sich Klinger eine Technik erwerben, die jeder Erscheinung gerecht werden konnte.

Wie Klinger einfache und in Wirklichkeit sogar nüchterne Motive zu wahrhaften Landschaftssymphonien umbilden konnte, hat er mit einem besonderen Zyklus von vier großen Landschaften bewiesen. (Op. VII. Landschaften. 1. Abziehendes Gewitter. 2. Sommernachmittag. 3. Mittag. 4. Mondnacht.) Die eine ist eine Chaussee, die gerade in das Bild hineinläuft, die zweite eine Ziegelei, die auf einer Böschung, von ein paar Bäumen umstanden, am Flusse liegt, die dritte ein Haus mit Pappeln in der Mittagssonne, die vierte ein Dörfchen mit einer Mühle am Fluß in einer halbdunklen Mondnacht. Hier zeigt nun Klinger besonders eklatant, was er durch ein eigentümliches Linienspiel, komplizierte, eigenwillige Rhythmen, große Linienzüge und die virtuose Behandlung von Beleuchtungsproblemen für ästhetische, erhabene und stimmunggesättigte Wirkungen erreicht.

1. Abziehendes Gewitter. Eine Allee schlanker Bäume, die mitten in das Bild hineinführt. Der vordere Baum wird durch den oberen Bildrand überschnitten, ein erprobtes Mittel, den Raum zu weiten. Die Richtungslinie der Baumwipfel führt von der Mitte des oberen Randes in steilem Winkel herab und trifft sich mit den Richtungslinien des Weges, des ganzen Terrains, des Geländes. Eine Linearperspektive von großartiger Kühnheit, die den Blick förmlich in die Tiefe des ungeheuren Raumes jagt. In diesem nun, in glänzender Technik ausgeführt, die dunkelfahle Beleuchtung eines abziehenden Gewitters, ein grauschwarzer Himmel in Aquatinta. Der glitschrige Boden, die Blätter, das Gras glänzen und glitzern im fahlen, weißen Licht und spielen in Reflexen. Das beleuchtete Naß auf dem lehmigen Boden und dem dünnen, struppigen Gras am Wegrain hat geradezu physiologische Wirkung. Die Virtuosität dieser Lichtbehandlung ist erstaunlich.

2. Sommernachmittag. Auch hier liegt in der Behandlung des Lichtes die tiefe Schönheit des einfachen Naturbildes. Wie das Licht über das Gebüsch hinspielt, wie die zarte, feine Luft von mildem Licht ganz durchtränkt ist! Der Wolkenhimmel hat etwas Heroisches, Pathetisches, das sich mit dem Traulich-Idyllischen aufs schönste vereinigt. Die feine Abwägung des Lichtes, die Aufhellung der Schatten, die Linienführung und Raumbehandlung ergeben eine ebenso großartige, wie schlichte und wahre Interpretation der Natur.

3. Sommermittag. Kleine Häuser zwischen Pappeln an stillfließendem Wasser mit schweigsamem Buschwerk und einfacher Holzbrücke. Alles still und verschwiegen in der Mittagssonne. Ruhige und weit sich hinziehende Wolken. Kein Lebewesen auf allen diesen Landschaften, nur die schweigende Natur in ihren wechselnden Stimmungen.

4. Mondnacht. Dieselbe Landschaft im Mondlicht. Hell und Dunkel in vollster Wirkung gegeneinander. Schwere weiße Wolkenballen gleiten geisternd am dunklen Himmel hin. Das Ufergelände glänzt im Mondlicht; dazwischen stehen tiefschwarz die Pappeln — eine große, feierliche, ja erhabene Stimmung.

Klinger schaut die Natur, darin Böcklin gleich, in Momenten einer aufs höchste gesteigerten Gefühlserregung, in einem Gefühl des pantheistischen Einssein mit der Natur, trotz des Dualismus, der Zwiespältigkeit menschlicher Empfindungen, die seine Kunst von der Böcklins wieder unterscheidet. Diese heißen Kämpfe des Dualismus, die Vielstimmigkeit unseres Seelenlebens finden eben in der Natur ihre Symbole. Das Höchste von Naturbeseelung gibt Klinger aber doch in seinen Meerbildern der Brahmsphantasie und An die Schönheit. Unter den vielen Bildern gewaltiger Naturpoesie, tiefer, stimmunggesättigter Beseeltheit sind sie die herrlichsten. Das Meer in Klingers Kunst: so könnte man ein besonderes Kapitel überschreiben. Der Odem des Meeres, seine Freiheit, seine tief erregte Schönheit ist in der ganzen Kunst Klingers zu spüren, wie in der Odyssee und in Nietzsches Zarathustra, wie in der Malerei Böcklins. Schon durch die Traumphantasien des Handschuh geht ein stetes Wogenrauschen. So sehen wir den Träumenden auf stürmischer See dem von den Wellen fortgetragenen Handschuh nachjagen. Auf einem anderen Blatte huldigen in weitem, feierlich glänzenden Wogengekräusel des „Meeres und der Liebe Wellen“ dem Handschuh. Die ganze zauberhafte Schönheit seiner Technik entfaltet Klinger in diesen seinen Meeresdarstellungen. Und keine Erscheinung des Ewigwandelbaren ist ihm fremd geblieben. Und nie ist dieses Meer ein bloßes Abbild, ein

Naturausschnitt, wie bei vielen, noch so gut gemalten „Seestücken“, sondern stets, wie auch bei Böcklin, die Idee des Meeres oder, besser gesagt, die Poesie des Meeres, der rhythmische Gesang des Unendlichen in allen tempi und dynamischen Schattierungen. In diesem weiten Wogen des Meeres, in dieser Meeresstille, in der weichen Verträumtheit, dem finsteren Drohen, dem lauten zischenden und tosenden Wogenschall unter Sonnenlicht und Wolkenschatten träumt, flüstert und erwacht die Seele des Weltalls, und die Schauer des Ewigen überrieseln uns, wie den Menschen auf dem Blatt „An die Schönheit“, der vom Anblick des Ozeans überwältigt in die Knie gesunken ist. Das Meer wird das Symbol für das dahinflutende Meer der Töne in der Brahmsphantasie. In diesem Werke bildet das Meer das Hauptelement des landschaftlichen Teiles der großen Kompositionen, der Akkorde, der Evokation, der Entführung des Prometheus, der Aphrodite, der Befreiung des Prometheus. Diese Meerbilder sind das Höchste von rhythmischem Bewegungsgefühl und ein wundersames Kräftespiel in Licht und Schatten, in dem die rhythmisch bewegte Seele des Schaffenden, des lebenden, Glück heischenden, frei gewordenen Menschen wiederklingt.

Dramen.

WIE die Intermezzi sind auch die Dramen (Op. IX, 1881—1883. Verlag des Künstlers. Kupferdruck von O. Felsing-Berlin, Mai 1883) keine eigentlich geschlossene Bilderfolge. Aus den 10 Darstellungen, zu denen noch ein Titel- und ein Widmungsblatt kommen, sondern sich zwei Gruppen von je drei Blättern ab. Das Einheitliche ist die düstere Grundstimmung, die durch das Titelblatt in einer phantastischen Vision symbolisiert wird. Die Schatten des Todes senken sich auf diese Szenen, und das „Leide!" tönt uns aus ihnen als das typische Menschenschicksal entgegen. Aber auch in der Steigerung der Motive, die sich aus dem „Leitmotiv" des Titelblattes entwickeln, ist eine zyklische Einheit wenigstens nach der Idee angestrebt. Hier ist es das Schicksal des Weibes, der treulosen Gattin, die im Luxus lebt, des Weibes, das im Rinnstein verkuppelt wird, und des Weibes, das durch die Roheit des Mannes zum Selbstmord und Mord des Kindes getrieben wird. In der anderen Skala sehen wir, wie der einzelne als Mörder oder Selbstmörder sich gegen die Gesellschaft und schließlich (in den drei Bildern aus den „Berliner Märztagen") die Massen sich gegen die Gesellschaftsordnung empören. Zimmermann*) findet sogar in dieser Steigerung einen Anklang an musikalische Komposition, „eine Anschwellung, ein Crescendo und eine Polyphonie des Themas". Der Name „Dramen" deckt sich nicht mit dem Wesen dieser Blätter, wenn man unter Drama die folgerichtige Entwicklung seelischer Konflikte und Empfindungen versteht. Aber auch der mehr äußeren Auffassung des „Dramatischen", als stark bewegter, nach außen sich stürmisch entladender Vorgänge (wie bei Rubens), werden diese Klingerschen Dramen nicht gerecht; denn gerade in den Blättern, die heftig bewegte Kampfszenen voll Tumult und Lärm zum Inhalt haben, gibt Klinger nicht sein Bestes. Starke dramatische Akzente sind eben nicht seine Sache;

*) Felix Zimmermann, Beethoven und Klinger. Eine vergleichende ästhetische Studie. Dresden 1906.

er ist am größten, wo er ruhiges Sein und verhaltene Kraft darstellt. Diese Bilder sind nur einzelne Stationen, Höhepunkte und Abschlüsse von Lebenstragödien, und alle sind ein trübes Echo des modernen Großstadtlebens oder nackte realistische Großstadtszenen selbst, in ihrer ganzen brutalen Härte. Ob Klinger hier eine so absolut zwingende Sprache spricht, wie in den Landschaften seiner Intermezzi, wie in seiner hellenischen Märchen- und Rahmenkunst von Amor und Psyche und der Rettungen, wie in den Traumbildern des Handschuhs, möge dahingestellt bleiben. Vieles in diesen Radierungen können andere auch. Dagegen sind Radierungen wie die Gerichtsverhandlung und die Abführung der Märzrevolutionäre nach Spandau von einer erschütternden Stimmungsgewalt; und auch das Dämonische in der Erfassung einzelner Vorgänge des heißen, schwülen Lebens ist echt Klingerisch.

Das Titelblatt, unmittelbar aus dem Innern des Künstlers hervorgegangen, ist ganz metaphysisch, visionär und wird durch das Beziehungsreiche der Ideen als Bild unklar. Es ist ein Symbol der Vergänglichkeit wie Der Schritt der Zeit, Integer vitae und Zeit und Ruhm. Alles sinkt hin und zerfällt zu Staub. „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen." Diese schwermütigen Worte des Hölderlinschen Schicksalsliedes stehen oben in dem Halbbogen der Umrahmungen. Zum ersten Male läßt sie Klinger in diesem mächtigen Symbol seiner tragischen Weltanschauung erklingen, als Motto des ganzen Dramen-Zyklus. In ganz anderer Weise noch sollte er ihnen unsterbliche Gestalt verleihen. Der Genius der Zeit ist als geflügelter Tod mit Helm und Hippe dargestellt; er setzt das eine Bein auf ein antikes Säulenfragment, wie ein Sieger dem Besiegten den Fuß auf den Nacken setzt; mit der Rechten faßt er unbarmherzig das Ende der bestirnten Himmelsdecke, die sich wie ein Tuch faltet und im Herabflattern das Bild des Gekreuzigten und die zu seinen Füßen niedergesunkenen und anbetenden Menschen in den Abgrund fegt. Aber auch die Tempeltrümmer der antiken Welt liegen zerbrochen im hohen Grase. Die rätselhafte Sphinx des Lebens erhebt sich unter dem Himmel, der sich verfinstert, die Opfer toter Menschen liegen zu ihren Füßen. Düstere Schwermut ist über diese Komposition gebreitet. Einen besonders wirksamen Zug des Elegischen erhält sie durch ein mächtiges Säulenkapitäl, das rechts vorn in hohem Grase liegt; Schwalben umkreisen es. Eine Elegie aus Pästum, oder vom Forum romanum. Aber Klinger kannte Italien noch nicht.

Das Widmungsblatt, „seinem Lehrer, dem Herrn Prof. Karl Gussow, in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet", ist eine Rahmenkomposition aus

Tieren, Pflanzen, Masken, Gefäßen, Linien; die Innenfläche enthält das Inhaltsverzeichnis.

1. In flagranti (Abb. 22). Eine prunkvolle reiche Parkszene im Mondlicht; man denkt an Nizza oder Monaco. Wir sehen den Teil einer Villa mit üppigen Barockornamenten; links ist sie durch einen Kastanienbaum abgeschlossen, rechts öffnet sich der Blick in den tiefschwarzen Nachthimmel. Der Mond gießt sein bleiches Licht über diese üppige, schwüle Szene. Die Stimmung ist fast von sinnlicher Wirkung; die quellend reiche Fülle des Details ist durch das feine, sprühende und geisternde Mondlicht ganz in Stimmung getaucht; die Luft ist wie elektrisch geladen. Klingers ornamentale Phantasie für kunstgewerbliche Gegenstände, die schon in „Amor und Psyche" eine große Rolle spielte, schwelgt hier



Abb. 22. In flagranti. Radierung. (Aus Dramen. Op. IX, 1.)

in dem Barockornament der Villa, in steinernen Fratzen, Putten, Festons, besonders aber in den schlangenumwundenen, wildbarocken chinesischen Phantasievasen auf den Steinbalustraden des Parks, der in tropischer Blüte steht. Diese Vasen und steinernen Blumenkandelaber, die pompösen Wappen an der Balustrade sind mit derselben minutiösen stofflichen Charakteristik durchgebildet wie die üppig-reiche Vegetation, all die blühenden Ziersträucher mit ihren schwarzgrünen, lederartigen Blättern, die gerippten Fingerblätter der Kastanie, das Duftig-Weiche und Kühle der Rododendronblüten, die zähe Härte ihrer Blätter. Diese Szene eines heißen südlichen Blütentraumes macht Klinger zum Schauplatz eines Ehedramas, seines Schlußaktes. Der betrogene Gatte hat vom Fenster des ersten Stockes aus, das halb mit einer Jalousie verdeckt ist, den Liebhaber seiner Frau, mit dem sie sich auf der mondbeschienenen Rampe zum Stelldichein getroffen hatte, durch einen Schuß niedergestreckt. Der Rauch zieht noch leise aus dem Flintenrohr; der Schuß hat einen Taubenschwarm aufgescheucht, der nun ängstlich, vom Mond weiß beschienen, durch den Nachthimmel fliegt. Von dem getöteten Liebhaber sieht man nur die in der Totenstarre ausgestreckten Beine eines modisch gekleideten Herrn. Die Leichenstarre in diesen Beinen inmitten dieser Pracht ist erschauernd. Wir begreifen das entsetzte Gesicht, den Ausdruck des Wahnsinns in Augen und Mund des eleganten Weibes, das sich in der Tiefe der Balustrade vor den Blicken des Gatten verbirgt und unwillkürlich, wie um sich vor der Furchtbarkeit der Situation zu verschließen, die Hände an die Ohren drückt. Diese „Anekdote“ des Blattes ist keineswegs eine Zutat (ich kann mich hier Rüttenauers*) Ausführungen nicht anschließen), sie ist vielmehr mit der ganzen Szene gesehen und empfunden. Diese atmet nicht nur die schwüle Erotik in ihren üppigen Einzelheiten, auch das „Spannende“, das Gefühl eines außerordentlichen Ereignisses, das unmittelbar bevorsteht, etwa der Ausbruch eines Gewitters oder Erdbebens, hat Klinger durch die glänzende Behandlung des Mondlichtes ganz wunderbar hineinzulegen verstanden. Das gibt jedem Detail seine „mitspielende“ Bedeutung.

2. Ein Schritt. Eine Kuppelszene (das Motiv von „Ein Leben“), die sich durch ihre ergreifenden Kontraste dem Gedächtnis einprägt. Wir blicken in eine enge Gasse, die sich an der Ecke des nächsten Hauses in Dunkel verliert. An die im Mondlicht glänzende Wand lehnt sich mit Kopf und Rücken ein junges Mädchen, in weißem, leichtem

*) Benno Rüttenauer, Malerpoeten. Straßburg i. E. 1899 (Max Klinger S. 47 ff.).

Gewande, das bleiche Gesicht in Qual und Verzweiflung, die Hände zusammengekrampft. Es hat den Blick auf ein altes Weib gerichtet, das nur mit dem Kopf und den gestikulierenden Händen aus dem tiefen Schatten der gegenüberliegenden Häuser hervortaucht. Welche Beredsamkeit liegt in den klapperdürren Verbrecherhänden der Alten! Im Hintergrund vor der dunklen linken Bildfläche, die in einem satten, sammetweichen Aquatinta in tiefem Schwarz ganz wundervoll wirkt, taucht die Gestalt des blasierten Lebemanns auf, der, des sicheren Ausgangs des Handels gewiß, gelassen seine Zigarre raucht. Dem phantasieerregenden Helldunkel hat der Künstler die stärksten Wirkungen entnommen, und wie bei Zola wird das „milieu“ zum Symbol der unentrinnbaren Schicksalsmacht. Die Lichtquellen sind so verteilt, daß alles, was in dieser Szene spricht, hervortritt, das Gesicht und der volle Busen des Mädchens, die fingernden, gleichsam Geld zählenden Hände der Alten. Die düsteren, schwer und massig aufragenden Häuserwände sind so hoch, daß der Mond nur eben ihre Dächer schauen kann; aus diesem dumpfen Gefängnis der sozialen Not ist keine Rettung. Über dem Mädchen erhebt sich drohend eine große Hand zum Himmel; es ist das Schild eines Handschuhmachers. (Wir sehen hier wieder, wie Klinger zufällige Beobachtungen im Sinne seiner symbolisierenden Kunst verwertet.) Ein Schritt, noch ist er nicht getan. Nur den einen Fuß hat das Mädchen über die am Hause entlang schleichende Gosse gesetzt, die wie ein silberner Faden blitzt. Aber dunkel ist es, wohin es schaut; nur das Feuer der Zigarre leuchtet wie ein Stern in der Finsternis; ein Schritt, und sie ist aus dem hellen Licht in der Nacht vor ihr verschwunden.

3—5. Eine Mutter. Diese drei Radierungen, die in drei Stationen die Tragödie einer Ehe zur Anschauung bringen, verdanken ihre Entstehung einer äußeren Veranlassung, nicht einem malerischen Eindruck, nicht einer philosophischen Betrachtung, sondern einer „Geschichte“, die eine Berliner Schwurgerichtsverhandlung aus dem Jahre 1881 aufrollte und die Klinger, wie er das selbst mitteilt, durch einen Zeitungsbericht kennen lernte. Der Künstler in ihm wurde durch diesen Bericht in zweifacher Weise geweckt. Durch Zola war sein Blick auf die unmittelbare Umgebung der Großstadt gelenkt worden; hier fand er nun Gelegenheit, das malerische Alt-Berlin mit einem fast peinlichen Realismus darzustellen und andrerseits in die seelischen Leiden gequälter Menschen hinabzuleuchten; da war er in seinem Element. Den anekdotischen Inhalt gibt Klinger selbst an: Eine Familie durch den Krach verarmt. Der Mann, Säufer geworden, mißhandelt Frau und Kinder. Sie, vollständig

verzweifelt, springt mit dem Kind ins Wasser. Das Kind ertrinkt, sie wird gerettet. Wieder zum Leben gebracht, wegen Totschlags und Selbstmordversuchs vor Gericht gestellt — freigesprochen.



Abb. 23. Eine Mutter. Radierung. (Op. IX, 3.)

(1. Blatt.) Der betrunkene Mann prügelt seine Frau (Abb. 23). Wir tun einen Blick in alte malerische Berliner Höfe, eine „altmodische", gemütliche Ziegeldachlandschaft mit allerlei Gewinkel und Gängen; im Vordergrund ist eine Brücke die zwei Etagen miteinander verbindet. Dieser stille Großstadtwinkel ist mit seinem ganzen Kleinleben, den hölzernen Fensterläden der Dachstuben, Schornsteinen ausgezeichnet wiedergegeben; das Licht spielt in feinen Reflexen darüber hin und führt das Bild in ausgezeichneter Luftperspektive in die Tiefe. Vorn drängt ein kleines Bäumchen aus der Tiefe des Hofes seine schwarzen, zarten Zweiglein dem Lichte entgegen. Das Ganze ist überaus friedlich; leichte Wölkchen, dünner Rauch; ein Großstadtidyll wie ein feiner Spitzweg, und man sucht unwillkürlich Spitzwegsche Sonderlinge und bescheidene, blumenliebende Näherinnen. Das wäre eine Staffage, die sich aus dem Wesen des Bildes ergibt, wie es das Mädchen mit Wäsche ist, das über die holz-

verdeckte Verbindungsbrücke geht. Statt dessen ist dieses Idyll vom „Glück im Winkel" der Schauplatz einer gräßlichen, aufregenden Szene, die unsere Aufmerksamkeit vom ruhigen Schauen ablenkt. An der einen Etage läuft ein schmaler, balkonartiger Austritt entlang. In der äußersten Ecke drückt sich ein Weib in dunklen Gewändern, das einen Knaben an sich zieht und vor den Schlägen des Mannes zu schützen sucht, der betrunken mit erhobenem Stock vor ihr tobt. Zwei mitleidige Nachbarinnen fallen ihm von hinten in die Arme und suchen ihn zurückzureißen. Diese kleinen Figuren sind in ihrem Charakter und ihren Bewegungen von großer Wahrheit; welche ruhige, frauenhafte Würde in der jungen Mutter.

Zweite Station des Familiendramas. Die Mutter ist mit dem Knaben in die Spree gesprungen. (2. Blatt.) Das Kind ist tot, sie wird gerettet. Der Schauplatz ist die alte Schloßfreiheit von der Spreeseite. Mit allen Details der Glasveranden, Pfahlbauten, Häuserfronten ist sie mit einem kalten, nüchternen Realismus wiedergegeben, der die Mittätigkeit der Phantasie des Beschauers ausschließt. Ein fröstelnder Polizeibericht. Die lebend aus dem Wasser gezogene Frau ist oben auf einem Holzvorbau von einer Menge drängender Neugieriger und Hilfsbereiter umgeben, die auf den Ruf, daß ein Unglück geschehen, herbeigeeilt sind, von ihrer Beschäftigung weg. Eine alte Frau mit weißem Häubchen will teilnehmend helfen; ein kahlköpfiger, feister Herr, ein Tischgast des nebenliegenden Restaurants, hat noch die Serviette um den Hals; aus dem Gedränge wird die Pickelhaube eines Schutzmanns sichtbar. Unten am Wasser liegt ausgestreckt die kleine Leiche des Knaben; das ist rührend. Die beiden daneben stehenden alten Männer, die sorgfältig im Freilicht gezeichnet, von Luft umgeben sind, und in deren gutmütigen Gesichtern das Mitgefühl so schlicht und wahr redet, sind das Beste des ganzen Blattes. Auch die Sonnenkringel des schaukelnden Wassers und die stumpfsinnige Physiognomie des Fischers, der das Rettungswerk vollbrachte und nun gleichgültig im schaukelnden Kahn ist, sind fein beobachtete, in der Technik überzeugende Wiedergaben lebender Natur.

(3. Blatt.) Die Gerichtsverhandlung. Von den drei Radierungen die bedeutendste, von einer Stimmungstiefe, die mehr als unheimlich, die erschütternd ist, ein Bild trostloser Traurigkeit, des unsagbaren Elends einer Mutter, die ihr Liebstes, ihr Einziges, das ihr tausendmal teurer ist als ihr eigenes Leben, selbst vernichtet hat und — noch lebt. Um diese Wirkung, die in der Tat ihresgleichen in der Kunst nicht hat, zu erreichen, gibt Klinger nicht eine regelrechte Gerichtsverhandlung wie sie z. B. Ferdinand Brütt in seiner ergreifenden Gerichtsszene „Nach banger

Stunde“ dargestellt hat; in diesem Gemälde liegt der Akzent auf den mit geistvoller impressionistischer Maltechnik durchgeführten Einzelgestalten und Gruppen. Bei Klinger liegt der Akzent in der Stimmung des Raumes, wie bei Rembrandt. Die beängstigende Feierlichkeit, das beklemmende Schweigen eines fensterverhängten, erleuchteten Gerichtssaales des Brüttschen Gemäldes, die Schicksalsschwere im Ausdruck der Gesichter, die trotz des erlösenden Wortes „freigesprochen“ noch als Nachhall ausgestandener Qualen auf den Gemütern lastet, wird in der Klingerschen Radierung trotz des geringeren Aufwandes an psychologischen und malerischen Mitteln so bis aufs äußerste getrieben, daß uns der Atem stockt. Was für Helldunkelwirkungen ein Künstler aus sechs geometrisch angeordneten, nach oben abgeblendeten Gaslampen erzielen kann, sagt uns diese Gerichtsverhandlung. In der virtuosen Wiedergabe des Lichtes, das von den sechs Lampen herab seine höchste Fülle auf den langen Gerichtstisch konzentriert, läßt diese Radierung an Menzels Barockkirchen denken. Eine zweite Lichtquelle ist eine Gaslichtglocke an der hinteren Wand, unter der, einem schattenhaften Phantom gleich, das unglückliche Weib neben dem Gerichtsdiener sitzt. Wenn das Helldunkel das eigentliche Kunstmittel ist, die subtilsten Regungen des Seelischen, durch geheimnisvolle Andeutungen das Verborgene sichtbar zu machen, so hat es hier seinen Zweck erreicht. Alles Ungewisse, Unbestimmte und Unfaßbare, alles, was Gefühl ist und Gemütsbewegung, lebt in diesem schweren, lautlosen Helldunkel; es tastet den feinsten Regungen des Seelischen nach und dringt in unerforschte Tiefen der Empfindung. Wie sind die weißköpfigen alten Räte im Talar, wie der Anwalt, der seine Rede hält, wie der eine Gerichtsrat, dessen breiter Rücken vorn ein so notwendiges Element der abschließenden Komposition und Raumbildung ist, jeder einzelne in dem Zwielicht des düsteren Raumes besonders individualisiert! Und an der Wand die ärmste der Frauen, wie sie mit hohlen Augen sitzt, in der Versteinerung all ihrer Gefühle! Das läßt sich nicht vergessen.

6. Im Walde. Wieder ein großartiges Landschaftsblatt, ein Wald im Mondlicht, mit allen Mitteln eines erstaunlichen Könnens dargestellt. Zwischen kahlen, gewaltigen Bäumen windet sich ein Pfad. Der Mond wirft ein gespenstiges Licht über die nackten Äste und den sanfthügeligen Boden, der sich bald im Dunkel des Hintergrundes verliert. Eine Waldmondnacht von stärkstem Stimmungszauber. Leider verdirbt sich Klinger die Wirkung durch die Zutat von Rock, Hut und Briefen, die auf der mondhellen Waldstelle einen eben vollzogenen Selbstmord an-

deuten. Dieses hineingesetzte Novellenmotiv wirkt gewaltsam. Seelisch ist es überflüssig, lenkt von der wunderbaren Darstellung des Waldes ab und führt die Phantasie auf einen Weg, wohin die Kunst nicht mitgeht.



Abb. 24. Der Mord. Radierung. (Aus Dramen. Op. IX, 7.)

Bildlich ist es ganz unorganisch und zerstört die rhythmische, malerische Einheit. Hier haben wir einen Fall, wo der Vorwurf des Anekdotischen, des Geschichtenerzählens berechtigt ist.

7. Ein Mord (Abb. 24). Abermals ein Berliner Straßenbild, in der Zeichnung ganz realistisch: die monotonen Bogen der Stadtbahn, die über die Spree führen, die zwischen gleichmäßigen Uferkais mit ihren ankernden Kähnen rechts aus dem Bild herausführt, die am Kai entlang laufenden Kanalisationsrohre, die öden Kasernenhäuser im Hintergrund, das alles ist mit registrierender Genauigkeit wiedergegeben. Oben ist das Bild durch einen schwarzen Eisenträger einer Eisenbahnbrücke rahmenartig abgeschlossen. Der tumultuarische Vorgang des Straßenmordes hat trotz der Heftigkeit der Gesten nichts Lebendiges. Die Droschke, der Lastwagen, die bei der plötzlichen Stockung ineinander gefahren sind, die im straffen Zügel aufbäumenden Pferde, die entsetzten Gesichter der Menschen, des Weibes, das sich über den Getöteten beugt, das Ringen des Schutzmanns mit dem Messerhelden, das alles macht mehr den Eindruck eines plötzlich, wie durch Zauberbann erstarrten Lebens, als des bewegten Lebens selbst. Es ist nebeliges, regnerisches Wetter, das Pflaster ist glitschig, die Beleuchtung fahl, trübselig, fröstelnd. Der weiße, kalte Glanz auf der fließenden Spree, das fahle Licht auf dem Getöteten, in den verstreuten Gaslaternen, den Fensterreihen, den aufpuffenden Rauchwölkchen der Schornsteine und einer Lokomotive ist das eigentliche Leben in diesem Bild. Das nüchterne Stadtbild erhält dadurch einen gewissen gespenstigen Charakter, welcher sagt: hier gedeiht der Mord.

8—10. Märztage. Auf drei Blättern gibt Klinger die drei Entwicklungsstadien der Berliner Märzkämpfe von 1848. Der künstlerische Charakter der zwei ersten Darstellungen ist der gleiche wie „Eine Mutter", zweites Blatt, und „Ein Mord": realistische Berliner Stadtbilder, wie sie heute Baluschek zeichnet, mit den dramatischen Vorgängen kämpfender Volksmassen, alles bis in Einzelheiten durchgeführt und durch die Behandlung des Lichtes und der Tonmassen einheitlich gestimmt. Diese Revolutionsbilder sind also etwas wesentlich anderes als die gewaltigen Allegorien von Rethels Totentanz, von der Verschiedenheit der Technik ganz abgesehen. An der Größe und Wucht der Rethelschen Kompositionen darf man diese Klingerschen Radierungen nicht messen. Die Berliner Stadtszenen sind gewissenhafte Topographien, aber nicht von 1848, sondern aus Klingers eigenen Berliner Tagen; er schenkt uns nichts: die Straßenlaternen, die Telephondrähte sind ganz genau dargestellt, und wer die Plätze und Straßen 1880 gesehen, wird uns wohl sagen: hier dieses Firmenschild war auch da, und die Fassade dieses Hauses erkenne ich genau wieder, und auch die Litfaßsäule ist eine alte Bekannte. So sehr war der Zeichner von „Amor und Psyche" dem Zolaschen Realismus

verfallen. Durch starke Effekte von Licht und Schatten gibt er den Vorgängen ein höheres Leben, und die subtile Zeichnung im einzelnen beweist den großen Künstler.

(1. Batt.) Ausbruch der Revolution. Plünderung eines Hotels. Wir stehen vor einem Platz, der vorn links durch eine Holzbrücke, rechts durch das schwarze Gebäude einer Badeanstalt abgeschlossen ist. Den Hintergrund bildet eine Häuserfront, dazwischen ein Hotel mit schöner Renaissancefassade. Dieser Platz ist von der revolutionierenden Menge angefüllt. Die drängenden Menschen des Vordergrundes sind individuell durchgeführte Physiognomien, ähnlich wie auf der Kreuzigung im Thema Christi, nur in einer freien Technik genauer durchgeführt, eine wahre Blütenlese echter Revolutionstypen, von rohen Säufern, tierischen und geilen Männern und Weibern und Radaumachern bis zu den langhaarigen „Idealisten", denen man den „Stolz vor Königsthronen" auf den ersten Blick ansieht. Diese vordere Gruppe ist ganz in helles Licht getaucht, es folgt ein dunklerer Volksstreifen und dahinter wieder im hellen Licht die wimmelnde Masse, johlend und schreiend, mit Bajonetten bewaffnet. Durch dieses Helldunkel sucht Klinger das kaum übersehbare Vielerlei dieses Blattes malerisch einheitlich zu gestalten und ihm eine zusammenfassende Raumtiefe zu geben. Der Vorgang ist mehr in seinen zahllosen Einzelzügen episch aufgerollt als dramatisch zusammengefaßt. In diesen erregten Volksmassen liegt die Stimmung des „Werdenden". Daß sie so wunderbar zum Ausdruck kommt, ist vielleicht das Bedeutendste an dem Blatte. Es zeigt wieder den großen Physiognomiker Klinger, der nicht so leicht in Verlegenheit kommt, wenn es gilt, menschliche Physiognomien in ihren Leidenschaften und Gefühlen zu schildern; und er versteht sich auf den Pöbel genau so wie auf die komplizierte Psyche einer Salome. Der Pöbel beginnt seine „Taten" mit der Plünderung des Hotels. In dem daneben liegenden Hause sind in den unteren Stockwerken die Jalousien geschlossen und durch Steinwürfe zertrümmert. Weiter oben sind die Gardinen zugezogen. Im obersten Stockwerk lauschen hinter den Fenstern teilnehmende Gesichter, und aus den offenen Fenstern des Dachgeschosses beugen sich die Bewohner weit vor und begrüßen jubelnd die Massen, die sich unten lärmend und brüllend über das Pflaster wälzen. Symbolische Züge selbst in einer so realistischen Darstellung anzubringen, hat für Klinger einen besonderen Reiz.

(2. Blatt.) Letzter Barrikadenkampf. Der Schauplatz ist die Klostergasse mit ihren hohen Häuserreihen und dem den Hintergrund abschließenden Kirchturme der Parochialkirche. Die Stimmung dieses Helldunkelblattes

ist düster und schwer. Die Barrikadenkämpfer, von denen nur noch wenige aufrecht stehen, füllen als dunkle Masse den Vordergrund, man sieht deutlich die Gefallenen in ihren wilden Todeskrämpfen; meisterhaft hat Klinger schon in der Jugendzeichnung seines sterbenden Großvaters das Schauerliche, auf die Nerven Gehende der Agonie dargestellt. Einer steht aufrecht; bis zuletzt wahrt er seine Manneswürde, ein prachtvoller Typus des „echten" Achtundvierzigers; andere flüchten entsetzt. Ein Feigling hat sich mit dem Rücken gegen eine Litfaßsäule gedrückt, die das Bild rechts abschließt; halb wahnsinnig in seiner Todesangst stiert er mit aufgerissenen Augen vor sich hin. Diese dunkle Masse des Vordergrundes hebt sich von dem weißen Band des Pulverrauches ab, das die Gewehrsalven der Soldaten breit über die Straße gezogen haben; von den Soldaten selbst ist nichts zu sehen. Aber in diesem weißleuchtenden Rauch blitzt und grollt es verderbenbringend. Das fahle Licht unter dem schwarzen Himmel erhöht die düstere Stimmung; es steht grell und kalt in den Dachfenstern und leckt gespenstig an den Pfeilern der Kirche empor. Es ist so unheimlich, man spürt das Sausen der Kugeln, das Verderben ist unsichtbar und doch allgegenwärtig. (Eine dem ähnliche, aber noch viel grausigere und zwingendere Vorstellung des unsichtbaren, unentrinnbaren Verderbens ist die „Pest" in „Vom Tode" II.) Das erste Blatt gab die Stimmung des Werdenden, dieses sagt: es geht zu Ende.

Und dieses Ende, dieses traurige, hoffnungslose Ende erzählt uns mit trostloser Trauer das dritte Blatt. (3. Blatt.) Die gefangenen Revolutionäre werden nach Spandau abgeführt, um, ihrer Freiheit beraubt, in den Kasematten zu verschwinden. An herzbeklemmender Trauer kommt dieses Blatt der „Gerichtsverhandlung" nahe. Diese Radierung ist wieder eine bewundernswerte Leistung des Landschafters Klinger; denn der ganze Trupp von Gefangenen, der von Berittenen angeführt und von Soldaten flankiert wird, erscheint in dem Dunkel der Allee, aus dem er heraustritt, und gegen das Mondlicht gestellt nur wie ein schwarzes Phantom; langsam erkennen wir einzelne Gestalten; sie sind vollkommen gebrochen, ihrer Kraft beraubt, nur Schatten des Lebens. Und die weite Mondnacht ist Mitspielerin dieses traurigen Vorganges. Klagend starren die zerfetzten Äste der Bäume in die halberhellte Nacht. Wie ein Leichentuch wirkt die schwarze Wegbögung vorn, und über den Wiesenrain daneben spinnt trübselig das Mondlicht seine Totenklage. Die Natur beseelt, Mitspielerin menschlicher Leiden, in dieser großen Kunst eines Rembrandt und Ruysdael ist auch Klinger ein Meister. Über dieser schwarzen, kahlen Erde

steht weit oben am Himmel der Mond, eine kleine, weiße Scheibe auf einem zarten Wolkenstreifchen. Auf dem klaren, einförmigen Aquatintaton des Himmels wirkt dieses Mondlicht besonders illusionistisch; der Mond scheint in unerreichbarer Ferne zu schweben. Die Tragik der dunklen, unbestimmten Masse in der monotonen Bewegung unter dem ruhigen, klaren Licht am Himmel schnürt einem die Kehle zu. Es ist wirklich ein Ende.

Die Tragödie der Liebe.

DIE Erotik ist in Klingers Kunst von zentraler Bedeutung. Wie Richard Wagner ist er einer von den wenigen großen Künstlern, die die Liebesleidenschaft als Urgeschenk des Menschengeschlechts, als Fatum geschildert haben. Das Problem der Liebe auf der Grundlage einer tragischen Weltanschauung zieht sich durch sein ganzes Schaffen. „Venus ist die Mutter des Weltalls“ sagt Apulejus in seinem Amor- und Psyche-Märchen.

Kein zweiter im 19. Jahrhundert hat die heitere hellenische Sinnenlust so zart geschildert wie Klinger in seinen Jugendwerken, den Rettungen und Amor und Psyche. Auch Corot und Böcklin kommen ihm da nicht gleich. Hier schildert er den süßen Reiz des Geschlechtslebens nur in seiner glücklichsten Stimmung. Die „Reue bleibt fern, weil alles Glück im Tanz genossen wird, im goldenen Reigen gemäßigter Bewegung!“ Nie ist Klinger der Ästhetik Nietzsches näher gewesen als hier. Im „Handschuh“ schon hatte er sein eigenes Liebeserlebnis, das erste leidenschaftliche Aufwallen des Herzenslebens „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“ in einem Radierzyklus verewigt und darin alle Zustände der Verliebtheit eines nervösen Künstlernaturells geschildert: Seligkeit, Liebesschauer, ihre Folgen, düstere Zustände, Traumstimmungen, Ekstasen, Hellsichtigkeiten.

Das wird ganz anders in den folgenden erotischen Themen von Ehebruch, Verführung, Verführer. In Eva und die Zukunft gibt Klinger die philosophische Auseinandersetzung des Kernproblems: Weib, Liebe, Tod. Dann folgt ein Bild der verbotenen, verbrecherischen Liebe: „In flagranti“, dann die Liebe aus sozialer Not, der ein Gran Geschlechtsgier beigemischt ist, in „Ein Schritt“. Und nun erhebt sich in Klingers Kunst das erotische Thema zu zwei gewaltigen Tragödien der Liebesleidenschaft in „Ein Leben“ und „Eine Liebe“. Hier wird die Sprache furchtbar ernst, daß uns der Atem stockt vor der elementaren Macht des Liebesdämons. Klingers Philosophie der Liebe ist keineswegs opti-

mistisch, ihr Wesen ist vielmehr ein bitterer, tiefer Pessimismus, ein wilder Kampf der Geschlechter; die Sinnlichkeit ist eine zerrüttende Illusion, die das Individuum der Gattung aufopfert. Eros ist der Knabe mit dem bösen Blick, und Venus ist ein nacktes, hünisches Weib, das den Pfeil ihres Sohnes auf ihr Opfer richtet; sie ist nicht die „hohe Frau von Milo", sondern die dira mater cupidinum, die der ergrauende Horaz um Schonung anflehte: „parce, precor, parce!"

Diese Philosophie der Liebe entspricht etwa der Definition, wie sie Turgenjew gibt: „Die Liebe ist eine Krankheit, ein gewisser Zustand des Körpers und der Seele. Sie bemächtigt sich des Menschen, ohne um Erlaubnis zu bitten, wie das Fieber oder die Cholera. Sie ergreift ihre Beute wie der Geier ein Täubchen." In den drei Zyklen vom Weibe hat nun Klinger die Geschlechtlichkeit als grausame Zerstörerin geschildert, und zwar ihrem Wesen nach, nicht nur im Bunde mit sozialen Nöten und moralischen Vorurteilen. Auf Lust und Liebe folgt immer Qual, Bitterkeit, Enttäuschung, Überdruß, Langeweile. Der „Verführung" in „Ein Leben" folgt unmittelbar das trostlose „Verlassen", auf die „Liebesnacht" in „Eine Liebe" die entsetzliche Vision „Adam, Tod und Teufel". Hier toben die nervenzerstörenden Kämpfe des mittelalterlichen Asketen. Blätter wie diese lassen bedauern, daß Klinger dem Plane, Flauberts Hauptwerk, die Versuchung des heiligen Antonius, zu illustrieren, nicht näher getreten ist. Zwischen Genießen und Entsagen, zwischen Leib und Seele treibt der Mensch in seinem Wahn. Klinger ist in dieser Auffassung modern bis in die Fingerspitzen, wie die Flaubert, Maupassant, Ibsen, Turgenjew, Tolstoj. Der Geschlechtsgenuß ist nicht wie ein frischer, rotwangiger Apfel, der zum Schmausen ladet, sondern wie eine seltsame, schöne Giftblüte, deren Duft berauscht, den feinsten Nervenschauder bereitet und dann die Seele ermattet und tötet. „Er träuft Bitternis, er träuft Kummer aus roten Rosen" — „Erfüllung ist Enttäuschung, jede Lust ein halber Traum" (Jacobsen). Dieser Gegensatz in der Auffassung des Erotischen bedingt einen wesentlichen Unterschied in der Kunst Böcklins und Klingers. Böcklin ist ein romantischer Heide; ungebändigt lebt in seinen Gestalten das Triebleben der Natur; Naturwesen sind sie, die nichts wissen von dem Zwiespalt zwischen Leib und Seele, denen physisches Verlangen höchstes Glück der Erdenkinder, Erfüllung des ewigen Naturgesetzes, welches kraftstrotzenden Nachwuchs bewirkt. Böcklins Venus Anadyomene und Venus genetrix sind rauschende, schönheiterfüllte Hymnen auf die bräutliche und zeugende Liebe, auf die sonnigste Weibesschönheit und die ehrfürchtige Schönheit des Weibes

als Mutter, Gebärerin, Schützerin und Erzieherin des Kindes. Klinger dagegen schuf die Tragödien der Leidenschaft. In Böcklins Welt gibt es wohl üppige Weiber von elementarer Rassigkeit, die auch in heißer Liebe entbrennen; aber diese Leidenschaft ist eine Labe der Sinne, ein Born alles Glücks und aller Heiterkeit wie die bunten Blumen der Frühlingswiese, wie der Sommer, der schwer und trächtig von dunkelfarbenen Rosen, wie die blauen Lüfte des Weltmeeres und wie die Blutorange des reifen Herbsttages. Auch wo Böcklin die Tragik der Liebe darstellt, in „Odysseus und Kalypso", weiß er uns wohl durch die ungeheure psychische Tiefe Schauer über die Seele zu gießen, aber sie sind wie der Schauer der großen, allmächtigen Natur selbst. Klingers Erotik hat feinere Nerven, sie ist komplizierter und reicher. Bei ihm ist die Liebe der selig unheilvolle Zustand der Seele, die große Gefahr, das Verhängnis. Das Sexuelle gewinnt eine ganz andere Bedeutung als bei Böcklin, es wird vielstimmig, nuancenreich, mit tausend Klängen, Zwischenklängen und Regungen wie Richard Wagners und Richard Strauß' Orchestermusik. Auf den Rausch der Liebe folgt die innere Zerrissenheit, und aus dieser erwächst das tragische Weltgefühl, das Gefühl vom prometheischen Schicksal. (Er hat stets beides verquickt in den symbolischen Bildern vom Heldenschicksal, schon in der Jugend in „Elfe und Adler", zuletzt noch auf dem Relief an der Rücklehne vom Thronsessel Beethovens.)

So entfaltet Klinger auch in der Darstellung des Erotischen einen wunderbaren Reichtum vom Elementarsten bis zum Sublimsten. Die Natur selbst als ungeheueren Dämon vulkanischer Sinnlichkeit hat er im Widmungsblatt an Böcklin („Eine Liebe") dargestellt. Alle Stadien des Liebeslebens weiß er mit einem faszinierenden Zauber zu schildern: das Erwachen der Liebe, das stille Liebessehnen, die heiße, verzehrende Sehnsucht (Brahmsphantasie), die Qualen unbefriedigter Wollust (Eva im Schöpfungsgarten, wie Eva die Schönheit ihres Leibes schaut, wie ein junges Mädchen mit heimlicher Lust seine Brüste wachsen fühlt), düstere Traumzustände, Angstvorstellungen, höchste Wollust (in zweien seiner bedeutendsten Blätter und zwar ohne eine Spur von Lüsternheit, in der „Verführung" aus „Ein Leben", durch das Hinabsausen auf den Fischen symbolisiert, und in der „Liebesnacht" aus „Eine Liebe"). Klinger kann selbst die gewagtesten Situationen durch die Intensität der Empfindung, den einzigen Reichtum symbolischer Bilder, durch die Großartigkeit seiner Phantasien zu herrlichsten Kunstwerken erheben. Wie er auch die bloß animalischen Triebe, da wo sie notwendig sind, in den gemeinen Physiognomien der Massenmenschen als das elementare Natur-

gesetz verkörpert, so ist er ein unvergleichlicher Meister in der feinen Erotik. Stimmungen weiß er hervorzuzaubern, die wie zarte Musik wirken, wie Harfengetön in „Amor und Psyche“, wie reiche, schwüle Orchestermusik von bezaubernden Klangwirkungen („Eine Liebe“). Ein wunderbarer Hauch der Erregung feinsten Lebensgefühles überall da, wo das Glück des Erotischen spricht. In einzelnen Blättern aus „Eine Liebe“ schlummert eine feine, brünstige Genußsucht; sie sind getränkt von Sinnlichkeit, wie die Julinächte von dem Duft der Tuberosen, von einer phantastischen Sinnlichkeit, die in heißen Träumen lebt und webt und für die der Dichter in seltsamen Orchideen ein Symbol gefunden hat. Wie Klinger die erotische Empfindung in einem Gesicht zum Ausdruck zu bringen weiß, haben wir schon bei seinen Evagestalten gesehen. Man erkennt, wie sie den Einflüsterungen des Sinnlichen lauschen und immer stärker in Erregung geraten. Eine ganz großartige sinnbildliche Darstellung dieses Zustandes ist das Blatt „Träume“ aus „Ein Leben“. Hier ist auch die Federzeichnung einer Nymphe zu erwähnen, die dem Geflüster eines faunischgrinsenden, bärtigen Mannes lauscht (von der Jugend abgebildet). Das schwüle Zwielicht, die blitzenden Sonnenlichter, der fahle Glanz der Lichtreflexe aus dem geheimnisvollen Waldesdunkel erhöht noch den Eindruck des Sinnlichen in diesem Gesicht, den feuchten Glanz der halb erschreckten, halb lüsternen Augen. Klinger weiß auch wie wenige die hohen und edlen Eigenschaften der Frau, ihre Milde, ihre Güte, ihre Barmherzigkeit in monumentalen Gestalten zu verkörpern, nicht minder aber das Weib als Venus deletrix und andrerseits als das von den Männern in den Staub getretene Geschöpf. Schon in seinen mondänen Damen der Jugendzeichnungen kam ein gewisses erotisches Raffinement zum Ausdruck, das einen Vergleich mit Felicien Rops nahe legt. In noch höherem Grade ist bei diesem die Erotik eine Folge nervöser Überreizungen; ihm ist die Frau „das süße Gift“, das Werkzeug des Bösen; ihn aber „unsittlich“ zu nennen, weil ihm das „soziale Ethos“ fehle, das durch Klingers Tragödien vom Weibe so vernehmlich hallt, ist doch wohl nicht angängig. Und sein „perverses Zucken um Augen und Mund“ findet sich doch auch bei Klingerschen Frauengestalten und ganz besonders in der überhaupt vollendetsten künstlerischen Verkörperung der Venus deletrix, seiner Salome. Wie weit bleiben Stucks Sünde und Sphinx zurück gegen die Salome und ihre Zurückhaltung der Wollust und der Zerstörungsinstinkte, während doch jeder Nerv fibriert! Wie „populär“ und einfach wirkt gegen diese Differenziertheit der Gefühle jene Sphinx, deren Geschlechtsüppigkeit den jungen Mann betört, die

seinen Leib an ihre strotzenden Brüste drückt und mit saugenden Lippen seine Lebenskraft trinkt. Dieses Weib als Vampyr oder auch das Weib als weißes, schwellendes Fleisch, als Sinnenlabe wie bei Stuck, und unter den großen Meistern bei Rubens, ist etwas Elementar-Einfaches. Die Erotik Klingers liegt in einer ganz anderen Sphäre, sie ist spirituell. Viel näher steht Klinger Rossettis unheimlich wollüstigen Frauengestalten, wie der Astarte Syriaca, La bella mano; nur die venezianische Drapierung ist ihm gänzlich fremd. Am nächsten kommt er aber wohl Goya. Was ihn da anlockte und Verwandtes in ihm weckte, war die heißblütige Hand dieses Meisters, die stürmische Sinnlichkeit, die Glut der Nerven und des verführerischen Fleisches. Die Erotik hat in Goyas Kunst die duftigsten und ganz seltsame Blüten getrieben. Die Delikatesse, die er der Linie eines weiblichen Kinns und Nackens zu geben wußte, der verführerische Reiz, mit dem z. B. in La filiacion der Körper der stehenden Frau unter dem Tüllgewand angedeutet ist, die brennenden, indiskreten Augen seiner Maja, all die Züge der Leidenschaft und Begehrlichkeit finden in Klingers nervösem Temperament ein lebhaftes Echo. Die heiße Luft, die uns aus Goyaschen Radierungen und Gemälden entgegenweht, die noch etwas anderes ist als Beardsleys Treibhaus-Erotik des Schwindsüchtigen, sie weht auch in Klingers großen Tragödien der Liebe, zu denen wir jetzt übergehen.

Die beiden Zyklen Ein Leben (1884) und Eine Liebe (1887) gehören zum Gewaltigsten, was Künstlerhände geschaffen haben. In ihrer außerordentlichen Kühnheit und Mächtigkeit, in der dämonischen Tiefe und hinreißenden Gewalt der Empfindung und erfinderischen Phantasie, die Symbol auf Symbol in absoluter Neuschöpfung aufeinander folgen läßt, bedeuten sie den Abschluß der großen ersten Schaffensperiode Klingers.

Ein Leben. (Op. VIII, 1881—1884.)

ZWEI Ausgaben in Probedrucken; 10 Exemplare. — Erste Ausgabe 65 Exemplare auf Bütten mit echt China; Berlin 1884. 3. Ausgabe. Selbstverlag, beide gedruckt von O. Felsing. Berlin 1891.

„Ein Leben“ ist in seiner Komposition unter allen Zyklen Klingers der freieste, mit seinen ursprünglich zwei Titelblättern, doppelter Praefatio und einem Epilog mit drei symbolischen Blättern, die die zehn Blätter aus dem Leben einer Dirne einschließen. Von diesen zehn Blättern wieder geben nur sechs realistisch-phantastische Szenen (5 Verlassen, 6 Anerbieten, 7 Rivalen, 8 Für alle, 9 Auf der Straße, 12 Untergang). Auch sie sind von allegorischen Zügen und Zuständen des Wachtraumes durchsetzt.

Modernes Leben und seine Sitten in phantastisch-realistischen Gleichnissen zu schildern, hat Klinger wieder mit Goya gemein. Durch Goyas scharfen kritischen Wirklichkeitssinn wurde Klinger auf das moderne Leben seiner Umgebung hingewiesen, oder vielmehr für das, was er bei Zola las, bei Flaubert u. a., fand er bei Goya eine Ausdrucksform, die er selbst wieder bedeutend erweitern sollte. Die Art, wie er in diesen beiden Zyklen die schärfste, fast schneidende Realistik mit Phantastik und Symbolik verband, hat Goya vorgebildet. Aber Klinger hat einen weiteren Atem, seine Phantasie ist großartiger, mächtiger. Er ist der Germane. Seine Erotik ist vielstimmiger, sein Gestaltungsvermögen und seine technischen Mittel sind reicher. Er ist nicht so brutal wie Goya, er ist sensibler, seine Dämonie ist feiner. Was Klinger an dem Phänomen Goya reizte, war das stark Persönliche, die „Modernität“, das leidenschaftliche Temperament, die kochende Sinnlichkeit, die bis an die Karikatur streifende intensive Tragik, seine grausig-wilde Phantastik und gewaltsame Rücksichtslosigkeit, mit der er alle Scheußlichkeiten des menschlichen Treibens in das grelle Tageslicht stellte. Klingers Radierwerk zeigt überall die Spuren eines genauen Studiums Goyascher Radierungen, nicht zum wenigsten die Form und Anlage seiner Zyklen. Das

Dunkle, Rätselhafte, Beziehungsreiche, die Form der Caprichos, die paradigmatische Zuspitzung realer Vorgänge zu symbolischen Bildern, sagte Klingers Natur besonders zu, diesem jungen Meister eines allerreichsten Phantasielebens, der einen Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Edgar Poe zu übertreffen schien und dem die Musik ein unbegrenztes Reich der Erfindungen erschloß. Goyas „leidenschaftliche Art, die Menschheit in ihren wechselnden Formen zu beleuchten, aus der aber doch ein Bewußtsein des Guten, ein Schimmer von Hoffnung hervorleuchtet", diese eigenen Worte Klingers über Goya könnten gewissermaßen als Motto dienen zu „Ein Leben", „Eine Liebe" und auch zu den „Dramen". Goyas Darstellung menschlicher Qualen, der Martern der Inquisitionsgefangenen haben Klinger gelegentlich zu ähnlichen Darstellungen gereizt; von geringerer Bedeutung ist der bloß nachahmende Einfluß, äußere Anklänge an das „Spanische" wie in den „Rivalen" aus „Eine Liebe", dem „Mann in spanischer Tracht" (Ätzung, Druck im Leipz. Mus., aqua forte d. 7. Febr. 1882), der „Dame in Schwarz" (vom 11. X. 1884) u. a.

Der Zyklus „Ein Leben" erhält durch dieses Hinüberspielen aus dem scharfen Realismus in die allegorische Phantasie den Charakter des Geheimnisvollen. Man hat das Gefühl: hier ist etwas Rätselvolles, Unausschöpfbares verborgen. Wir gelangen zu jenem Oszillieren der Gefühle, das die Phantasie so stark erregt. Für Klingers ganzes Schaffen ist es geradezu bezeichnend. Das Thema dieses Zyklus, das Leben einer Gefallenen, lag zur Zeit in der Luft. Vielleicht wurde Klinger durch einen Roman seines Freundes Krogh, dem „Eva und die Zukunft" gewidmet ist, Albertine, die ergreifende Schilderung eines braven Mädchens, das als Dirne endet, unmittelbar angeregt. Die „Anklageliteratur" und das sexuelle Problem hatten durch Ibsen, Tolstoj, Zola besondere Bedeutung gewonnen. Hogarths Gemäldezyklus desselben Inhalts ist zahm gegen die grausigen Szenen, die Klinger hier vor uns aufrollt. Auch vor der realistischen Derbheit, ja vor dem Gräßlichen und Widerlichen brauchte er nicht zurückzuschrecken, und von dem „Recht des Zynismus", das Vischer für die Kunst fordert, hat er reichlich Gebrauch gemacht. Wie dieses vollständig abgenutzte, verbrauchte Geschöpf von eklen, lasterhaften Kuppelweibern und zynischen, feisten Pfaffen als nicht mehr „lukrativ" in die Gosse gestoßen, wie es von einer alten Kupplerin den Lustgreisen vergeblich ausgeboten wird, wie der den Tod Suchenden das Schlammwasser immer höher und höher bis an die zuckenden Lippen des in Todesangst verzerrten Gesichtes steigt, das ist mit erschütternder Gewalt gegeben, mit einem so leidenschaftlich ernsten Mitgefühl, daß

diese Folge wie ein furchtbares Miserere, wie eine Anklage der ganzen Menschheit erscheint. Das Weib, das arme, hilflose Wesen in seiner Abhängigkeit vom Manne, als Lustobjekt des Mannes, das nach der Abnutzung beiseite geworfen wird, wie die ausgedrückte Zitrone auf den Kehrichthaufen, das ist der eine Gedanke der Tragödie, die sich hier abspielt. Das Weib, von heißer Sinnlichkeit gestachelt, verlockt durch die Stimmen des Blutes, wird in einer Kultur, in der die Lust der Sinne Sünde ist, ein Opfer ihrer Natur; das ist der zweite Gedanke. So kann man auch „Ein Leben" die Tragödie der ganz verpfuschten Erotik nennen. Das Edelste, das Liebesgefühl, diese stärkste aller Empfindungen, die reichste, die unbändigste, die Glück- und Lebenschaffende, wird durch die Sinnlosigkeit unserer moralischen Begriffe in einer empörenden, widerlichen Weise geknebelt.

Die erste Praefatio läßt diesen erotischen Grundton voll anklingen, ganz ähnlich wie in „Eva und die Zukunft" durch die Gestalt der Eva im Schöpfungsgarten. Eva steht unter dem Baum der Erkenntnis, einem wunderbaren, üppigen Kastanienbaum. Hell fällt das Licht auf die Blätterfülle, die Schattenpartien flimmern in tiefem Schwarz; schwarze Schattenkringel zittern den Stamm empor. Wie hellbrauner, weicher Sammet breitet sich die Wiese aus in dem zartspielenden Duft der sommerlichen Mittagsstunde. In halber Ferne stehen einzelne Baumstämme in dem ganz weichen Licht; rechts verliert sich der Blick in duftigste Ferne; links wird die Wiese durch einen dunklen Streifen Wald abgeschlossen. Die Stunde steht im Mittag, es ist die stillste Stunde; selbst die langbeinigen Flamingos stehen verschlafen in der weichen Luft. Die Umrisse dieser Tiere sind so wunderbar aufgelöst, daß man die umgebende Sommerluft zittern zu sehen vermeint. Eva unter dem mächtigen Baumstamm stützt sich mit dem rechten Arm am Stamme. Wie sich der Arm in den zarten Sonnenschatten verliert, erhöht die Illusion eines weichen, erschlaffenden Traumlandes. Den Evakörper sehen wir in Profilstellung, der Kopf aber ist gewendet und blickt, auf die linke Hand gestützt, mit fragender Begierde aus dem Bilde heraus. Diese Klingerschen Evagestalten und Paradiesesgestalten sind ebenso menschliche Verkörperungen der leise wehenden, flüsternden, drängenden Stimmung der Landschaft wie die Nymphen und Tritonen Böcklins. In ihnen kommt die Natur gleichsam zur Reflexion über sich selbst. In einem breiten Fries steht unter diesem Bilde: „Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, sondern eure Augen werden aufgetan", 1. Mos. 3, 4. 5. Das ist es, worüber Eva sinnt und sinnt. Dieses Blatt knüpft gleich zu Beginn das Einzelschicksal an das allgemeine: die

Urmutter Eva ist gefallen; wie soll das arme Kind der Großstadt dem Schicksal entgehen.

Den anderen Gedanken des Zyklus symbolisiert die zweite Praefatio: das Weib eine Beute des Mannes. Ein grauser nächtlicher Spuk von romantischer Walpurgisnachtstimmung. An einem lohenden Kesselfeuer, vom Licht fahl beleuchtet, im Hintergrund von der dunklen Silhouette eines Wiesenabhanges und einer Baumallee abgeschlossen, kauert ein nacktes Weib von üppigen Formen und sinnlichem, vulgärem Gesicht; es macht sich mit der einen Hand im Feuer zu schaffen. Klinger läßt uns im unklaren, was es tut. Ist dieses nächtliche Flammenspiel die Sinnlichkeit, an der sich das Weib verbrennt? Im Hintergrunde hockt mit gekreuzten Beinen, wie der ägyptische Schreiber im Louvre, ein nacktes männliches Scheusal, das mit hämischer Freude grinsend dem Tun des Weibes, das ganz in das Flammenspiel versunken ist, zusieht; es scheint seiner Beute sicher zu sein; zwei raffende Schneidezähne blitzen im Dunkel. Die tierische Gier, der teuflische Hohn, die Bosheit, Böses zu stiften und die Unschuld zu Falle zu bringen, erscheinen hier als der symboliche Ausdruck der gefühlsrohen Skrupellosigkeit des Mannes, der das Weib genießt, um ihm später einen Fußtritt zu geben. Man hat das Blatt anders gedeutet, als Hexe und Hexenmeister, die nächtlicherweile den scheußlichen Liebestrank brauten, dessen furchtbare Wirkung die nachfolgenden Blätter zeigen; einer genaueren Betrachtung des Blattes hält diese Deutung aber nicht stand. Singers Deutung, daß Klinger hier sagen wolle, daß das Weib für den Mann die Kastanien aus dem Feuer hole, kommt der meinigen nahe.

Nun lernen wir das junge Weib selbst kennen im Zustand eines quälenden Wachtraumes (Bl. 3 Träume, Abb. 25). Von heißem Fieberwahn aufgescheucht, durch die Einflüsterungen sinnlicher Dämonen tief erschreckt, sitzt es im Bett mit großen, angsterfüllten Augen, das schwarze Haar offen herabhängend, die runde Schulter bloß; von inneren Schauern fröstelnd kriecht es in der emporgezogenen Bettdecke zusammen. Sein Blut ist erhitzt, und an seinem rechten Ohr meint es das gedämpfte, heiße Flüstern eines Männerkopfes zu hören. Dieser Männerkopf mit den halbgeschlossenen, schwimmenden Augen und den wulstigen, kußgierigen Lippen ist von einer erschreckenden Sinnlichkeit. Diesem heißen Odem ist diese Frau widerstandslos preisgegeben. Das sehen wir an ihrem Ausdruck, trotz des Entsetzens, das sich ihm beimischt. Dieses ist noch besonders symbolisiert durch die drei grotesken Köpfe, die wie in einer Dunstwolke über ihr schweben; sie sind gleichsam die „Ausgeburten“ ihres in Fieberhitze



Abb. 25. Träume. Radierung. (Aus Ein Leben. Op. VIII, 3.)

dampfenden Gehirns. In den grausigsten Alpdruckszenen seiner Jugend hat Klinger solche lionardeske Karikaturen schon gezeichnet. Dem einen quillt das linke Auge heraus, das sich starr, wie auf einen Stiel gespießt, auf sie heftet. Daneben ist einer mit langgesträubtem Haar mit gemeinem sinnlichen Lächeln; wollüstig schließt er die Augen. Und über ihnen eine Teufelsfratze mit satanischem Grinsen, weiten Augen und zupackenden Krallenhänden. Das Weib fröstelt bei dem Gedanken an dieses Ende, das es ahnt. Und doch! Das nächste Blatt zeigt uns das stürmische, haltlose Hinabsausen in das Meer der Leidenschaft. (Bl. 4 Verführung.) In einer ganz einzigartigen Weise symbolisiert es den Fall des jungen Mädchens, das das „Tierische" mit in die Tiefe zieht. Es stellt den Durchschnitt eines Meeres dar. Auf zwei delphinartigen, bizarren Riesenfischen sehen wir ein nacktes Liebespaar reiten, das sich brünstig umschlungen hält, Mund auf Mund gepreßt. Mann und Weib sausen mit rasender Schnelle in diesem „Ozean der Wollust" hinab in die Tiefe. Steine werden von oben auf sie herab geworfen; sie achten ihrer nicht. Auf dem Grunde aber streckt ihnen die träge, ekle Schnecke des Überdrusses und Ekels ihre kalten Fühlhörner entgegen. Meisterhaft sind die Schwimmkurven der hinabsausenden Fische, wie sie die Japaner nicht besser fixiert haben. Der Eindruck eines tragischen Verhängnisses, den dieses Blatt erweckt, wird noch besonders erhöht durch die kalten Glanzlichter auf den Delphinen, den riesigen Mäulern, Augen, Flossen, die als ausgesparte Lichter auf der Aquatinta eine ganz phantastische Wirkung ergeben.

Die Schnecke des Ekels sorgt für einen schnellen Wandel. Der Rausch ist verflogen, der Liebhaber davon, das Weib allein irrt in trostloser Verlassenheit am Meeresstrande. (Bl. 5 Verlassen.) Diese Radierung ist eine Meeresstudie ganz ähnlich wie Blatt 2 der Intermezzi, melancholisch, winddurchweht, hoffnungslos. Die fröstelnd in den Mantel gehüllte einsame Frauengestalt gibt die trübselige Stimmung des weiten Meeres, seines trostlos monotonen Wellenschlages noch einmal wieder.

Und nun zeigt uns der Künstler, wie die Verlassene immer tiefer und tiefer sinkt. Noch weist sie das Angebot eines alten Lüstlings mit Entrüstung zurück. (Bl. 6 Anerbieten.) Nackt liegt sie auf ihrem Bett. Wild und haßerfüllt, das dunkle, volle Haar wie eine Mähne gesträubt, stößt sie den Kopf des Lustgreises zurück, der, in einen weiten Pelz gehüllt, mit dürren Fingern eine Dose mit Goldstücken und Schmuck (eine Kette mit einem Kreuzchen ist besonders deutlich, als beabsichtigte Ironie) auf ihrem Bettlinnen ausschüttet. Der Kahlkopf mit dem spär-

lichen Haar über der riesigen Pelzhülle wirkt abstoßend genug. Klinger gibt hier dem nackten Weib den Leib einer barbarischen Riesin, wie den hünischen Weibern auf dem Widmungsblatt zu „Eine Liebe“. Man könnte an eine Reminiszenz an Michelangelos Frauen: Morgen und Nacht denken. Der Körper ist in den Hüften stark geknickt und seitlich gedreht, so daß sich der weiche Leib in quellende Falten legt. Klinger schreckt vor dem Häßlichen nicht zurück, wenn es ihm als charakteristisch notwendig ist. In diesem Leibe wollte er wohl den entfesselt ungezügelten Dämon des Weibes darstellen; er ist wilder Haß; jede Sehne dieser mächtigen Formen spannt sich vor Entrüstung und Abscheu. Man spürt die Kraft, mit welcher das riesige Bein den Kahlkopf zurückstößt, und die Hand des ausgestreckten Armes krampft sich fest in das Bettuch. Auf die Wiedergabe des Stofflichen in diesem Bilde hat Klinger besondere Sorgfalt verwandt. Das feine Battist des Hemdes, das faltenreiche, weit ausgebreitete Linnen sind in dem feinen, diffusen Lichte ausgezeichnet charakterisiert.

Auf dem folgenden Blatt (Bl. 7 Rivalen) kann das Weib schon mit kaltem, wollüstigem Lächeln, sich in lässiger Haltung Kühlung fächelnd, zuschauen, wie zwei Männer mit gezückten Dolchen wie Raubtiere aufeinander losstürzen. Ein regelrechtes Messerduell, dessen genaue Kenntnis jedenfalls aus Goyaschen Radierungen, den Stierkämpfen u. a. geschöpft ist (Handzeichnung, Berliner Nat.-Gal., s. Abb. 26). Die drei Figuren sprühen von Leben. In der Fechterstellung der beiden Rivalen ist das Momentane des Eindrucks durch die skizzenhaft freie Schraffierung über breiten, dunklen Aquatintatönen und durch die Kontraste von Dunkel und Hell aufs glücklichste gelungen. Man meint, daß der im Dunkeln Stehende im nächsten Augenblick ins Helle treten müsse. In dem Kopfe des Weibes, das in lässiger Haltung, aber doch trotz des kalten, breiten Lächelns mit fiebernder Spannung und gierigem Blick, dem Ausgang des Kampfes zuschaut, hat Klinger den Typus der Salome vorgeahnt.

Auf der nächsten Lebensstation (Bl. 8 Für alle) steht das Weib als Tänzerin gemeinster Sorte auf den Brettern. In einer Tanzpose von grenzenloser Ungeniertheit stellt es der gaffenden Menge ihre üppigen Reize zur Schau. Diese Ballettattitude wirkt trotzdem nicht recht lebendig; man hat durchaus nicht den Eindruck eines „tollen Wirbels“, auch fehlt die dunstig-schwüle, wollustatmende Atmosphäre, aus der heraus sich der Seelenzustand dieses Weibes deuten ließe. Gegen ähnliche Darstellungen von Toulouse-Lautrec, Degas, Besnard kann dieses Blatt jedenfalls nicht aufkommen. Der Standpunkt des Betrachters ist hinter der Bühne; durch die grelle Lichtschicht der Bühne, auf der die Ballet-

teuse steht, sieht er im tiefen Dunkel des Zuschauerraumes die stumpfen, blöden Physiognomien des Publikums. Der Kopf dieser Tänzerin hat eine Physiognomie und einen Ausdruck, die zu der Situation nicht recht passen wollen; ja er hat entfernte Ähnlichkeit mit der Kassandra.



Abb. 26. Rivalen. Radierung. (Aus Ein Leben. Op. VIII, 7.) Aus dem Klingerwerk, im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Nun sinkt das Weib unheimlich schnell immer tiefer. Auf dem nächsten Blatt (Bl. 9 Auf der Straße) sehen wir, wie es als feile Dirne beutegierig bei Nacht die Straße durchwandert. Ein gemeines Großstadtbild, rücksichtslos, ohne jede „Verschönung“ in seiner ganzen brutalen Wirklichkeit gegeben. Das Weib selbst ist unförmlich, vom Laster häßlich geworden, widerlich gedunsen in den eklen Dünsten der engen Gäßchen und der verbrauchten Alkoholatmosphäre, in die nie ein Sonnenstrahl leuchtet. Ganz vorn in dem tiefen Halbdunkel der Straße steht es in seinem Kokottenaufputz. Der Versuch, noch durch ihre Reize zu fangen, die verglasten Augen in dem lasterhaften auffordernden Gesicht, das sich aus dem Bilde heraus dem Beschauer zuwendet, müssen mit dem Schauer des Ekels zugleich Mitleid erwecken. Die trübe, trostlose Gasse ist das rechte „milieu“ eines solchen Menschenschicksals; wie

Gefängnisluft weht es uns daraus an. Im Mittelgrund sehen wir ein paar zweifelhafte Schattengestalten an einer Haustür stehen. Das Dunkel greift mit langen Fingern; nur oben in einer Häuserlücke steht ein Stück heller Himmel, in den ein rauchender Schornstein ragt.

Aber das Schrecklichste ist noch nicht erreicht; der Künstler steigert die Handlung jetzt erst zur tragischen Größe. Um die letzten furchtbaren Szenen zu schildern, greift er zu jenem eigenartigen Symbolismus, der die aus der Wirklichkeit entnommenen und mit grandioser Realistik aufgefaßten Dinge und Gestalten in eine solche Form zu bringen weiß, daß das Ganze wie durch einen Fiebertraum hindurch geschaut erscheint. So ist das nächste Blatt (Bl. 10 In der Gosse) zu verstehen; die Dirne wird von den keifenden Weibern und lüsternen Pfaffen, die ihr immer näher auf den Leib rücken, in die Gosse gedrängt. Auch dieses Blatt ist wie Bl. 8 auf einen scharfen, fast stechenden Helldunkelkontrast komponiert. Die Dirne, in ihrem weißen Nachtgewand noch immer ein üppiges Weib, ist im grellen Licht. Mit gespreizten Beinen am Gossenrand stehend, sucht sie mit ihrer ganzen Körperschwere den drängenden Anstoß der alten Weiber zurückzudämmen. Eine abscheuliche Physiognomie ist der schmierige, fette Pfaffe, der wie eine schwerfällige Schnecke herantastet. Von rechts sucht ein altes Weib die Verachtete mit einem Besen in den Gossenschlamm hinabzukehren. Klinger als Physiognomiker können wir wieder in der individuellen Durchbildung der gemeinen Frauenphysiognomien, dieser Stätten aller Laster und Gemeinheiten, bewundern.

Eine packende, ganz phantastische Komposition ist das auf dieses folgende Blatt 11 Gefesselt. Ein teuflisches, fledermausartiges Ungetüm hat den welken, nackten Leib des Weibes gepackt und ihn auf seine langen Fangarme wie in eine Muschel gebettet. So wird er, von gleißendem Mondlicht grell beleuchtet, von einer alten Kupplerin in einer furchtbaren nächtlichen Szene der höhnenden Menge von Gecken und Lebemännern vergeblich angeboten. Die alten verkommenen Roués, Kahlköpfe in Zylinder, modisch gekleidet, selbst wandelnde Leichen, begaffen, mit dem Monokel kokettierend, näselnd, mit faunischer Neugierde und blasierten Roué-Gesten den armen, gequälten, reizlos gewordenen Leib; es will ihn keiner mehr. In diesem Blatt, das durch die leidenschaftliche Gewalt des Vortrages einen erschütternden Eindruck macht, ist das Helldunkel von hohem malerischen Reiz. Wie auf dem abgehärmten Frauenkörper und dem leidzerstörten Gesicht des Weibes das bleiche Mondlicht spielt, ist wundervoll dargestellt.

So bleibt nur noch der Tod. Auf Blatt 12 (Untergang) sehen wir den Kopf der Ertrinkenden mit entsetzlich verzerrten Zügen, von schlangenartig geringelten Haaren umgeben, in den schlammigen Fluten treiben wie ein Medusenhaupt; das Mondlicht gleitet in zartem diffusen Licht durch die Wolken über das Antlitz. Dieser Kopf der Ertrinkenden mit den schon brechenden Augen, den harten vorstehenden Backenknochen und dem schlaffen geöffneten Mund, aus dem die ausgestoßene Flut gurgelnd quillt, ist ganz plastisch empfunden; man könnte sich ihn in Marmor ausgeführt denken, in fahlem Blau getönt, die brechenden Augen in mattfarbenen Bernstein eingesetzt, und es entstände ein Kopf, der dem jugendlichen Johanneskopfe der Salomestatue sehr ähnlich wäre. Plastisch empfunden wie dieser Kopf einer Ertrinkenden sind auf der Aphrodite-Radierung der „Brahmsphantasie" die zu ihren Füßen in den Meereswogen treibenden Menschen. Den matten Glanz solcher brechender Augen, die nicht mehr fixieren können, deren Lebensnerv bereits erloschen ist, die Schlaffheit der Muskeln, besonders an der Mundpartie, hat dann Klinger an dem Johanneskopf mit einem unvergleichlichen plastischen Können wiedergegeben.

Mit dem leiblichen Tod schließt aber Klinger diese Weibestragödie nicht ab. Die Erregtheit der Seele, der Gedanken, Visionen, Empfindungen in unerschöpflicher Überfülle zuströmen, kann unmöglich so hart abklingen. Wie in einer Beethovenschen Symphonie das zu erwartende Ende sich verzögert und immer wieder hinausgeschoben wird, wie immer wieder von neuem die Wogen der Gefühle in gewaltigen Rhythmen aufrauschen, noch einmal in neuer Fassung sich prägen, so ist auch in Klinger die Erregung der Phantasie so übermäßig gewesen, gleichsam so stark elektrisch geladen, daß er das Weibesschicksal in drei Symbolen, die alle Tiefen und Höhen unserer Vorstellungswelt durchmessen, ausklingen lassen muß. Er fügt noch einen dreifachen Epilog an. Durch die Visionen dieses dreifachen Epilogs, die in ihrer Großartigkeit und Weltweite vom Geiste Dantes sind, erhält der Zyklus einen grandiosen Abschluß, indem Klinger das gefallene Weib gleichsam zum Symbol der gemarterten Menschheit, der geschändeten Natur erhebt und der Tragödie den Hintergrund einer alles umfassenden Weltanschauung gibt. Der erste Epilog entspricht dem Schlußblatt des Thema Christus (Bl. 13 Christus in der Hölle, Abb. 27), nur ist die Gruppenbildung hier reicher und in der malerischen Durchführung feiner. Wir sehen, wie Christus in das Schattenreich hinabgestiegen ist, um die Gefallenen, „die viel geliebt haben", zu trösten. In der großen Felsenhöhle, in der die Ärmsten angst-

voll kauern, steht Christus mit sinnendem Antlitz; mild streckt er die Hand aus. Aber viel mehr noch kommt seine erlösende Mission der reinen Liebe zum Ausdruck durch den wie von feinen Goldfäden durchwirkten Lichtdämmer, in dem er steht, und der über das fröstelnde Helldunkel, über die nackten Frauengestalten, das weiche Fleisch ihrer Körper, ihre hohläugigen Gesichter einen seidigen, in frohen Lichtern aufblitzenden Schimmer diffusen Lichtes breitet. Das ist ergreifend schön, wie die erste zitternde Frühlingssonne auf dem kalten Erdreich, das noch



Abb. 27. Christus in der Hölle. Radierung. (Aus Ein Leben. Op. VIII, 13.)

so viel unbekanntes Leben in sich birgt. Dieses spinnende Zwielicht wird noch komplizierter dadurch, daß Klinger verschiedene Lichtquellen annimmt, besonders noch das volle Tageslicht, das von draußen durch die Öffnung der Höhle hereinquillt und sich in mannigfaltigen Graden abstuft. Draußen auf sonniger Flur ist das gesetzlich sanktionierte Paradies; hier können die Liebespaare sich offen ihres Glückes freuen und im Sonnenschein wandeln. Sie dürfen in Ehren und Anständigkeit genießen, was den Ärmsten zum gräßlichen Fluche wurde. Dort spielen

die Kinder auf blumiger Wiese, hier werden sie von den Ausgestoßenen in Qual und Not an die Brust gelegt; auch im tiefsten Jammer wacht die Mutterliebe. Im Mittelgrund des Bildes aber schleudert der Mann den Stein der Verachtung nach dem Weibe, das sich ihm ergeben hat. Entsetzt und schreiend weichen zwei Kauernde vor diesem Anblick zurück. Ein Krieger in römischer Tracht hält am Höllentor strenge Wacht. Die Gruppe der knienden, Erlösung heischenden, in sich versunkenen Frauen ist mit besonderer Liebe ausgeführt. Eine mit langem offenen Haar küßt den Saum vom Gewande Christi, eine andere hält schmerzlich seine Rechte (wie Psyche auf dem Christus im Olymp, an die sie in der Haltung des Kopfes, in dem intensiven Gefühlsausdruck wie in der ganzen Stellung des Körpers erinnert). Die große sitzende Gestalt im Vordergrunde — es ist der hellste Körper des ganzen Bildes — will Klinger wohl als die Heldin des Zyklus angesehen wissen. Die verschiedenen Motive des Kauerns, der ängstlichen Spannung, die Bildung größerer und kleinerer, losgelöster Gruppen lassen wieder den späteren Meister des Figurenbildes erkennen, wenn auch die Durchbildung der weiblichen Körper noch mangelhaft ist: es fehlt die Betonung des Knochengerüstes und die klare Akzentuierung der Gelenke; die Körper sind schwammig, es fehlt die innere Festigkeit; sie sind mehr malerisch gesehen, in den Reizen des beleuchteten Fleisches. Christus ist eine auffallend gedrungene Gestalt, mit zu dickem Hals und schwerem Kopf.

Auf dem zweiten Epilog (Blatt 14 Leide!), wo die Kreuzvision mit dem Heilande hinter dem weinenden Menschenpaar aufsteigt, ist eine erschütternde Metaphysik des Lebensleides ausgesprochen. Von Schaudern gepackt verhüllt sich die eine der beiden Frauengestalten in ihr schwarzes Gewand; schmerzgebeugt zusammenbrechend wird sie von der zweiten umfangen. Wir sehen sie nur im Rücken; aber in diesem liegt die ganze Beredsamkeit großen Schmerzes. Stolz blickt die andere zu der kolossalen Erscheinung auf; sie ist stärker und hält dem Furchtbaren, das sie sieht, stand. In diesem Weltriesen in dem weiten, hellen Äther ist gleichsam die ganze Menschheit ans Kreuz geschlagen. Und das furchtbare „Leide!", das über ihm steht, ist das Schicksal, dem alle Menschen unterworfen sind. Und gerade die Religion der Liebe, das Christentum, hat mit dem Zwiespalt von Körper und Seele, mit der Verfluchung und Geißelung der Sinne, mit der Knebelung der mächtigsten Triebe des Menschen, dieses „Leide!" in die Menschheit getragen.

An dieses christliche Symbol einer pessimistischen Weltanschauung schließt Klinger in einer gleich unermeßlichen, großartigen Vision noch

ein modernes, das man vielleicht als eine Symbolisierung des Schopenhauerschen Nirwana bezeichnen könnte. Ins Nichts zurück (Bl. 15) sinkt das Einzelwesen. Eine riesige Sense schwirrt durch die Nacht, und machtlos schwebt der nackte Körper des Weibes durch den dunklen Weltenraum hinab in die Riesenarme des schwarzgeflügelten Urnichts, in ewige Vergessenheit, in ewiges Schweigen. Eine Vision von der ungeheuren Phantasie Dantes, die die Winzigkeit des Einzelgeschöpfes und des Einzelgeschickes gegenüber dem Unendlichen der Welt greifbar symbolisiert. So verhallt diese Schicksalsdichtung des Weibes, indem sie uns zuletzt die Blicke in die Ewigkeit des Seins eröffnet. Wie hat Klinger die Kraftlosigkeit dieses Frauenkörpers, des schönsten Aktes des ganzen Zyklus, mit sicherer Charakteristik des Fleisches, wie täuschend dann das lautlose Hinabschweben und das aufnehmende Entgegenhalten der Riesenhände dargestellt! Ich kenne kein zweites Werk, in dem das ewige Schattenreich des Urnichts in einem gleich grandiosen Sinnbilde veranschaulicht wäre.

Die zwei Titelblätter, die Klinger dem Zyklus in der ersten und zweiten Auflage noch vorgesetzt hatte, hat er in späteren Auflagen weggelassen — und wohl mit Recht, da die doppelte Praefatio und der Epilog die Idee der ganzen Folge vollständig erschöpfen. Das Titelblatt zur ersten, Georg Brandes gewidmeten Auflage war eine launige Kriegserklärung an den zeitgenössischen Kunstbetrieb, in dem ein Werk wie „Ein Leben“ wie eine aufschlagende Bombe wirken mußte. Klinger erklärt da allen Richtungen den Krieg. Als eisengewappneter Ritter hoch zu Roß fordert er sie alle zum Tourney heraus, die Historia, die Modernitas, die Pictura sacra und den alten Homer. Diese Szene, die in ihrer humoristischen, etwas burlesken Fassung zu dem Charakter des Zyklus gar nicht paßt, kehrt wieder auf einem Menzelschen Widmungsblatt als obere Querfüllung. Sie ist eine rechte Ehrung Menzels (zum 5. April 1884) zur Erinnerung an den Tag, da dieser vor 50 Jahren sein erstes Werk „Künstlers Erdenwallen“, das ja den Leuten auch als ein absonderliches Novum in der Kunstgeschichte erscheinen mußte, herausgab. Der untere Fries stellt das Heim des Vereins Berliner Künstler dar, in dem auf einer langen Festtafel die Büste Menzels steht. In der linken Rahmenleiste steht ein geflügelter Genius, über ihm eine ernste Frauengestalt, „Labor“ mit einem Buch „Anatomia“ in der Hand. Am Tisch zwanglose Gruppen von Künstlern, die älteren für sich, die jüngeren in lebhafter Diskussion. Klingers blonder Kopf ist deutlich; er spricht eindringlich auf andere ein, die seine Worte skeptisch aufnehmen.

Das Titelblatt, das Klinger der zweiten Auflage beigab, schloß sich viel enger an die Stimmung des Zyklus an, ist aber im Grunde nur ein anderes symbolisches Bild für die Idee der zweiten Praefatio. Wir sehen auf einem nächtlichen uferlosen Meer einen Kahn durch die Fluten gleiten, in dem ein Weib sitzt, während ein nackter Mann das Ruder führt. Das Weib in der Gewalt des Mannes auf dem dunklen, unbegrenzten Ozean der Leidenschaft.

Nicht weniger als fünf Blätter haben ursprünglich eine andere Fassung gehabt. Das Dresdener Kabinett besitzt von den verworfenen Platten Probeabzüge: zum „Anerbieten“ einen Entwurf, wo der kahlköpfige Greis von rechts kommt (datiert 29. Juli 1884), zu „Auf der Straße“ eine Version, wo die Dirne von vorn gesehen unter einer Laterne gierig auf Beute lauert, zu dem „Untergang“ eine etwas andere Darstellung des Kopfes. Als Epilog war statt „Christus unter den Sünderinnen“ „Christus und die Samariterin am Brunnen“ (datiert 20. Jan. 1884) radiert. Auf dem ursprünglichen Endblatt (Finis) wurde das Weib auf den Flügeln des Todes ins Nichts hinabgetragen; über ihm schweben schattenhaft embryonale Gestalten.

Eine Liebe. (Op. X.)

HATTE „Ein Leben" das Schicksal einer Gefallenen zum Inhalt, so ist „Eine Liebe" der wunderbare tragische Hymnus auf die Liebesmacht. Ein bannender Zauber geht von diesem Werke aus. Diese Höhe glutvoller Empfindungen, aus denen der heiße Atem eines persönlichen leidenschaftlichen Erlebnisses strömt, hat Klinger nicht wieder erreicht. Hier entfesselt er sein ganzes erstaunliches Können, alle Register des Technischen sind gezogen. Hier schöpft er aus dem reichen Schacht seiner Seele und schafft ein Werk von einer hinreißenden Macht wie Wagner im Tristan. Blätter wie die „Liebesnacht" und „Neue Träume" wirken auf Sinne und Nerven wie Tristanmusik, wie Siegmunds und Sieglindes Liebe. Die Leidenschaftlichkeit, das Liebesglück, das herrliche Ungestüm und die wonnevolle Hingabe, das feierlich-große Schweben der beiden nackten Menschen durch den nächtigen Weltäther ist von einer Pracht, die sich zum Sakralen steigert. Hier ist der hohen Minne ein unvergängliches Denkmal geweiht. Klinger hatte die Absicht, das Hohelied Salomonis zu „illustrieren". Was es für ein Werk geworden wäre, sagt uns der Zyklus „Eine Liebe". Er hat den Charakter eines „lyrischen Psychodramas", nicht den epischen von „Ein Leben". In neun Blättern werden etwa wie im Tristan die wichtigen Momente des Liebeserlebnisses dargestellt, die erste Anknüpfung (Im Wagen), die erste Begegnung mit dem ersten heißen Aufglimmen der Liebe (Am Tor), der erste Liebesrausch im Kuß (Kuß), die Vereinigung in höchster Liebeswonne (Nacht). Die Höhe ist erreicht, und sofort setzt auch die furchtbare Tragik ein. In einem Intermezzo von grausig-wilder Schönheit: „Adam und Eva und Tod und Teufel" ist jener Zustand der inneren Zerrissenheit, Qual und der Gewissensbisse symbolisiert, den Klinger in einer ursprünglich hinzugefügten, später aus der Platte entfernten lateinischen Inschrift „Illico post coitum cachinnus auditur diaboli" in kalten Worten ausspricht. Der Mann strebt gierig nach neuen Genüssen, das Schicksal des Weibes aber, das sich dem Manne in Liebe ergab, ist be-

siegelt. Es fühlt sich Mutter werden, ist der Schande der Welt preisgegeben, und indem es ein totes Kind gebiert, gibt es selbst sein gequältes Leben hin. Die bittere Reue des an das Totenlager zurückkehrenden Geliebten kommt zu spät. So entwickelt sich, in einem nervös leidenschaftlichen Stil vorgetragen, ein Menschenschicksal aus schüchternen und verschwiegenen Anfängen zu den steilen Höhen der Leidenschaft, um mit einem schrillen Sturz in die letzten Tiefen von Schuld, Verzweiflung und Tod zu enden. Das ist in dürren Worten der Inhalt eines Zyklus, der zum Herrlichsten gehört, was die deutsche Kunst besitzt. Der tiefen sinnlichen Gewalt dieser Blätter, dem heißen, stürmischen Atem innerster Erregung dieser Künstlerbeichte wird sich kein Mensch, der einer stärkeren Empfindung überhaupt fähig ist, entziehen können. Als dieser Zyklus 1888 in München auf der internationalen Ausstellung ausgestellt war, war er eine die Gemüter bewegende Sensation.

Durch eine Ouvertüre großen Stiles wird dieses Psychodrama eingeleitet, die „Widmung an Böcklin“ (Bl. 1, Abb. 28). Das Blatt, aus dem Geiste Böcklins heraus empfunden, ist doch wieder ganz Klingerschen Geistes, ein Landschaftsbild in seinen Urelementen Gebirge, Meer, Himmel, gleichsam beseelt von dämonischen Mächten, ein gewaltiger Dämon selbst, der bald lächelnd in den weitgeschwungenen Rhythmen und dem heiteren Kräuseln der Meeresfläche, bald in vulkanischen Entladungen, die steile Felsen türmen und in finsteren, wirbelnden und quellenden Rauchmassen aufsteigen, sein rastlos tätiges Leben zu erkennen gibt. Eine tiefere und festlichere Huldigung für Böcklin, eine vollkommenere Symbolisierung Böcklinscher Kunst aus dem Geiste der Klingerschen kann man sich nicht denken, ebenso wie das von frischem, kampfesfrohen Temperament und geistigen Energien strotzende Menzeldiplom ein vollendetes Sinnbild dieses einzigen Mannes ist. Klingers Kunst, in Symbolen zu denken, ist unübertrefflich. Diese gewaltige „Ouvertüre“ macht die Natur selbst zur Mitspielerin der menschlichen Liebesleidenschaft. Tief unten sehen wir eine südliche Küstenlandschaft von stillem, heiteren Glanz; alles ist zart und leicht in haarfeinen, beweglichen Strichen, die schimmernde, bewegte Oberfläche des Meeres, das leise, wie verträumt, heranrauscht, das zackige Felsengebirge, die Klippen, die wie Festungen aus dem Meere auftauchen und in der hellen, sonnigen Luft in zartesten Umrissen stehen. Darüber ein wolkenloser, reiner Himmel — ein Bild südlicher Meeresschönheit. Wie man einwenden kann, daß diese Meereswellen von Wüstensand nicht zu unterscheiden seien, ist nicht zu verstehen. Mir ist die Illusion vollkommen. Von diesem zarten Fernbild wird aber der Blick

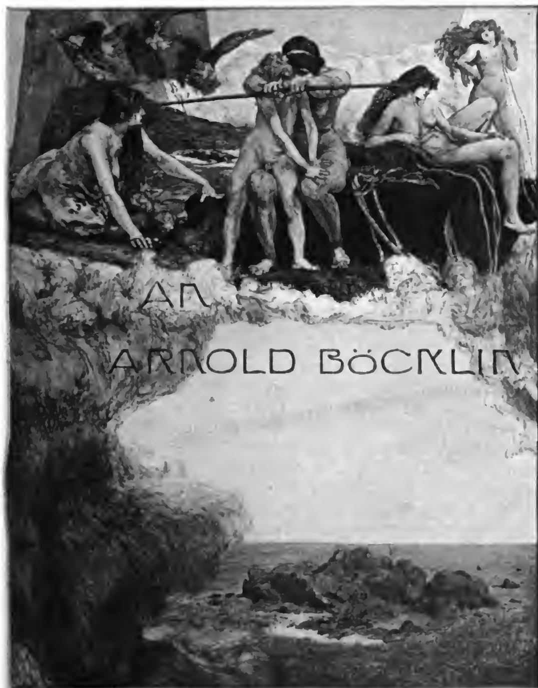


Abb. 28. Widmung an Böcklin.

schnell abgelenkt durch die ungeheuren Rauchmassen, die mit großer Vehemenz ganz vorn links aus unsichtbarem Erdschlund aufsteigen, eine gewaltige Kratereruption. Sie schießen empor, ballen sich, quellen auf, ringeln sich mit rasender Schnelligkeit und quirlen weißleuchtend oben quer über die Bildfläche. Schwarze, harte Felsen, die Schroffen und das sterile Steinland eines vulkanischen Gebirges steigen darüber auf. Und dieses Gebirge ist bevölkert von seltsamen, mythologischen Gestalten, einem hünischen, derben, von dämonischen, tierischen Leidenschaften erfüllten Geschlecht, das sich in den schwälenden Dämpfen des Erdinnern so wohl fühlt wie in der rauhen Luft des Gebirges. In der Mitte, auf dem dunklen Felsen sitzt ein nacktes Weib mit derben Schenkeln; es ist die Liebesgöttin, die Horazische dira mater cupidinum, die Göttin unbändiger Fleischeslust. Auf ihrem rechten Schenkel sitzt Amor reitend, ein wilder, hitziger Knabe; mit beiden gespreizten Händen stützt er sich auf ihren anderen Schenkel. Der nackte Bursche ist ganz wilde Erregung und Spannung, denn Venus weist ihm über dem gespannten Bogen mit beiden gestreckten Zeigefingern das ferne Ziel. Ganz köstlich, wie der wilde Knabe mit scharfem Auge das Visier einstellt und zielt, direkt auf den Beschauer. In dieser Gruppe von Weib und Knabe liegt eine frische Herbheit, die etwas vom Geiste des alten Sparta hat, eine jauchzende harte Jägerwildheit, die mitleidlos jagt. Trotzdem hat sie noch einen besonderen erotischen Beigeschmack. Links lagert ein trächtiges Centaurenweib, schwerfällig, fett, mit strotzenden Eutern. Mit animalischer Lust schaut es, die Verkörperung des bloßen Geschlechtstriebes, dem beutelustigen Jäger zu. Rechts sitzt ein nacktes Weib von den überreifen Riesenformen von Michelangelos „Dämmerung“ und „Nacht“; es ist der Typus des Weibes im „Anerbieten“ von „Ein Leben“, auch in der Wildheit des über die Stirn drängenden Haares und in dem mürrisch-düsteren, haßerfüllten Gesichtsausdruck. Hinter ihr stehend eine andere, prall, massig, das blonde volle Haar im Gebirgswind flatternd. Wie die kreischenden Geier in den Gebirgszacken lugen sie gierig wie hungrige Raubtiere auf Fang aus; mit den langen Tauen in ihren Händen werden sie ihre Opfer fesseln und würgen.

Das ahnungslose Wesen, das diesmal als Opfer der wilden Jagd ausersehen ist, betrachtet nachdenklich eine Rose, die ihm an einem blühenden sonnigen Junitag ein junger blondbärtiger Herr in den eleganten Wagen geworfen hat. Das Liebesdrama beginnt (Bl. 2 Im Wagen). Die Komposition zeigt einen verhältnismäßig kleinen Parkausschnitt. Im Vordergrund blühen links und rechts üppige Päonien; nach allen Seiten strecken sie

ihre saftigen langen Fingerblätter aus. Dahinter auf kaum sichtbarem Fahrweg der Sitzteil eines eleganten Wagens, in dem eine junge Dame in damals (um 1885) modischer Kleidung sitzt. Die Equipage steht, sie fährt nicht, und die junge schöne Dame sitzt aufrecht; in tiefer Versonnenheit betrachtet sie die Rose, die sie in ihren schlanken behandschuhten Händen hält. Hinter ihr ein in voller Blüte stehender Kastanienbaum, in dessen dämmerigem Schatten ein junger blonder Herr steht, der leidenschaftlich seine Blicke auf sie heftet. Links wird die Parkszene abgeschlossen durch hohe Pappeln, deren Blätterwerk in der warmen Sommerluft leise zittert. Die junge Dame ist von jener feinen, nervösen und ungemein differenzierten Sinnlichkeit, die bei äußerer Reserve gesellschaftlicher Wohlerzogenheit wie ein magnetisches Fluidum durch die Nervenspitzen strömt. Die zarte Durchsichtigkeit der Haut, auf der die hellen Sonnenschatten spielen, die verborgene Glut des Blickes und die stumme Sprache der Lippen sind ebenso „beredsam" wie die nervöse Unruhe der Hände. Dieses innere Leben ersetzt reichlich den Mangel an äußerer Beweglichkeit in beiden Gestalten. Die Stimmung des Bildes ist die des Schwülen, Vorahnenden. Sie liegt vor allem auch in dem reichen Blühen der Natur. Man könnte wohl als grundsätzlichen Einwand hervorheben, daß hier ein Zuviel an Detail gegeben sei. Es ist ein Blühen und Pflanzentreiben, ein wachsendes Blätter- und Blütenmeer, ein Sonnen- und Schattenspiel, daß es einem den Atem benehmen könnte. Wo jedes Detail so die Stimmung sättigt, wollen wir uns gern erfreuen an diesen weißen Blütenkerzen der Kastanien, dem üppigen Prunk der Päonien, an diesem Blättermeer der verschiedenen Büsche. Dieses Pflanzenkleinleben ist mit Dürerschem Behagen mit der deutschen Andacht zum Kleinsten in kostbar feiner Zeichnung und in seinen subtilsten Formen durchgebildet. Das Feinste von allem aber ist das diffuse Licht, das sich hier in huschenden hellen Schatten, da in blitzenden Reflexen, hier in seidigem Schimmer über das ganze Bild ausbreitet. Dieses Licht ist das zitternde Leben des Bildes und der blühende Sommertag wie bei Eva im Paradiesesgarten ein Widerhall des Stimmungslebens dieser beiden Menschen.

Stimmung, Charakter und Ausführung des zweiten Blattes (Bl. 3 Am Tor, Abb. 29) sind dem ersten ähnlich. Wieder eine blühende Parkszene, wieder eine strotzende Fülle von pflanzlichem Detail, nur ist die Stimmung flüchtiger, feiner, sensitiver. Die Sonnenschatten flammen leidenschaftlicher. Die Begierden werden wacher, brünstiger. Mit glühender Inbrunst küßt der blonde Mann, sich tief niederbeugend, die Hand des heißgeliebten Weibes. Die Flüchtigkeit dieser ersten Begegnung, das



Abb. 29. Am Tor. Radierung. (Aus Eine Liebe. Op. X, 3)

erste Emporfluten der Liebe, besonders in dieser bebenden, scheuen, halb gewährenden, halb sich zur Flucht wendenden Mädchengestalt mit den weiten staunenden Augen, aus denen zugleich Liebe und Angst sprechen, dieses Verstohlene, dieses glückliche Erhaschen eines heiß ersehnten Moments, der so gefahrvoll, so bang und doch so unendlich, unendlich süß ist, das ist von unsagbarer Schönheit. Und wie atmet der blühende Sommertag, er atmet, weil das Wunderbarste an diesem Blatt wieder die Lichtbehandlung ist. Der helle Sonnenschein zittert, die warme Sommerluft nimmt die fernen Baumkronen in ihren Duft auf. Wie das Licht alles durchrieselt, wie die heiße Luft über der blühenden Kastanie brütet, wie die Sonne über das reichornamentierte schmiedeeiserne Parktor und die Mauer huscht! Man sieht förmlich das Hin- und Herwogen der hellen Sonnenschatten, die einem sommerlichen Parkbild etwas so Unwirkliches geben können. Dieses Parktor allein ist eine kunstgewerbliche Erfindung von hoher Schönheit, wie sie mancher „Kunstgewerbler“ sein Leben lang nicht fertig bekommt. Besonders bedeutsam ist, wie Klinger derartige kunstgewerbliche und architektonische Prunkstücke (Säulen usw.) eigener Erfindung zu einem Stimmungsfaktor von fast unerhörtem Zauber zu machen versteht. (Das Unglaublichste in dieser Hinsicht gab er in dem Blatte „Mutter und Kind“ aus „Vom Tode“.) Dieses Parktor trägt wesentlich dazu bei, der Stimmung dieser ersten Begegnung ihre tiefe Sättigung zu geben.

Das folgende Blatt (Blatt 4 Kuß) wirkt etwas schwer und dumpf, obwohl es in einem Romeo und Julie-Motiv das erste ungestörte Zusammensein der Liebenden zum Inhalt hat. Er ist in einem Kahn, der unten auf einem Streif schwarzen Wassers noch sichtbar ist, an die Villa herangefahren und hat sich auf die Höhe des Balkons emporgeschwungen, der im Schatten eines mächtigen Baumriesen liegt. Hier hält er, zweiseitig auf der Balustrade sitzend, das geliebte Weib fest umschlungen und saugt sich in tiefem Kuß an ihrem Munde fest. Seine Gestalt ist im Halbdunkel des Baumes, der die Liebenden vor profanen Blicken verbirgt und der ganzen Szene eine so dumpfe, beklommene Stimmung gibt. Das junge Weib hat ein helleres Licht; auf dem bleichen Gesicht bleibt der Blick haften, und die Geste des Sichhinaufschmiegens zu dem blonden Haupt des Geliebten ist rührend schön. Ihre eine Hand liegt liebkosend auf seinem Haar. Das verschwiegene Halbdunkel, das schwere Zwielicht läßt die Tageszeit ungewiß; es ist wohl richtig, eine helldunkle Mondnacht anzunehmen.

Wie Klinger in einer Mondlandschaft die heilige Wonne einer Liebes-

nacht darzustellen vermag, haben wir schon in der einen Radierung aus „Amor und Psyche“: „Amor zu Psyche gehend“ gesehen. Nur er selbst konnte die Schönheit dieses Blattes übertreffen; er tat es in der Liebesnacht dieses Zyklus (Bl. 5 Nacht. Abb. Kunstwart 17 I). In tiefer Beseligung des Fleisches ruhen sie auf weichem Lager; das Weib beruhigt ausgestreckt auf seinem Lager hält mit den Armen den vom Nachzittern der Erregung noch nicht völlig losgelösten, in sie eingeschmiegten Mann. In diese schlichte Gebärde des Weibes ist eine unsägliche Innigkeit und Rührung gelegt, wie sie nur aus den Tiefen des eigenen Erlebens dringen können. Das sind Züge, die uns wohl einen Blick tun lassen in die Seele des Meisters, der sein Mitgefühl, die Wärme seiner Empfindung wortkarg zu verschließen weiß. Wie stets bei Klinger, ist die Landschaft die große Mitspielerin der menschlichen Seele. Das von einer heiligen Liebesfeier durchseelte Landschaftsbild, das sich vor unseren erstaunten Augen auftut, hat wieder den bannenden Charakter eines realistischen Traumlandes. Über dem Lager der Liebenden, das parallel zum Bildrand den ganzen Vordergrund einnimmt, tut sich eine weite Traumlandschaft auf, die links durch einen schweren dunklen Vorhang abgeschlossen ist. Über diesem erhebt sich am Fußende des Bettes ein üppig-schlanker Blütenbaum, der seine weißen Blüten über dem Lager duftend entfaltet. Fern unten aber dehnt sich, den weiten Raum erfüllend, ein Lusthain von südlicher Pracht in dem geisternden Duft der Mondscheinbeleuchtung. Der Liebeszauber dieser Mondnacht ist etwas ganz Unvergleichliches; das Mondlicht spielt so weich und leuchtend, daß es uns ist, als hätten wir uns in das Innere eines verbotenen Heiligtums eingeschlichen. Im hellsten Lichte gleißen die weißen Säulenarkaden, die in weitem Halbkreis die schwarze Tiefe eines Bassins umgeben und sich dann in einem Labyrinth von Laub und Schatten verlieren; am hohen Himmel dann die weißen zarten Flatterwölkchen, die auf dem ruhigen Ton der Aquatinta leise zu verschweben scheinen; ganz wunderbar. Und hier und da ist es uns, als ob die weißen Blüten des Jasmin aus dem Dunkel leuchteten und betaute Rosen ihre vollen Düfte spendeten. Hören wir nicht das Schluchzen einer Nachtigall? Die Illusion dieses Naturbildes ist eben so berückend, daß sich sein Zauber zu einer sinnlichen Gegenwärtigkeit steigert. Wie fluten die Duftwellen des weichen Mondlichtes, wie ist das ganze Bild von dieser Luft erfüllt, wie weiten sich Himmel und Park! Diffuses Mondlicht spinnt in zartesten Zitterwellen über dem Liebespaar, über dem Battist und dem faltenreichen Linnen des Prunkbettes, dessen reicher barocker Aufbau sich im Halbschatten verliert. Wie feinge-

sponnenes Silber oder wie der Glanz seidigen Gewebes zittert dieses Mondlicht über den Liebenden; es ist wie leise Musik.

Und auf diese Szene der krasse Umschlag der seelischen Verfassung, aus der pessimistischen Anschauung Klingers heraus in einem allgemein gültigen Symbol dargestellt (Bl. 6 Adam und Eva, Tod und Teufel. Abb. Kunstwart 17 I). Das nackte Menschenpaar Adam und Eva kauert nach dem Sündenfall, dem höchsten Liebesgenuß, flehend und bittend vor einem anderen, entsetzlichen Paar, dem Teufel und dem Tode. Höhnend weisen diese das Flehen der beiden zurück. Sie sind gerichtet; denn der Tod ist der Sünde Sold. Die Komposition dieses ganz grandiosen Intermezzo breitet sich in einem Längsformat aus. Die Szene ist ein öder, felsiger Meeresstrand. Schwarz ragen die kalten Felsen in harten Furchen, und eine lange Felsenzunge schiebt sich weit hinein in das bewegte Meer. Die Beleuchtung ist fahl, durch schwere Wolken bricht das Licht, ein weißer schwerer Wolkenballen steht am Horizont; fahle Lichtkegel schießen über Himmel und Felsen, und in dem verstreuten Licht scheint die Natur unruhig zu flackern. In langgezogenen Rhythmen wogt die Meeresfläche. Wie in allen vorhergehenden Blättern, bewundern wir auch in diesem Klinger als einen der größten Meister der Lichtbehandlung im Landschaftlichen. Das Vollendetste an diesem Bilde ist aber die Gruppe des nackten Menschenpaares, das kniend mit tief gebeugtem Rücken vor dem düsteren Richterpaar das Urteil erwartet. Wie die beiden nackten Menschen, deren Köpfe Klinger ganz porträtartig durchgeführt hat, aus ihrer unterwürfigen Haltung flehend aufschauen, beide mit gehobenen bittenden Händen, das ist schon allein eine außerordentliche Erfindung. Die Wiedergabe des Nackten aber, des Körperbaues und des Fleisches sagt deutlich, daß der menschliche Körper bereits sein besonderes Studienobjekt geworden ist. Das Fleisch ist erstaunlich wahr, nicht minder aber die individuelle Durchbildung und die „Beseeltheit“ dieser Formen. Diese Körper frösteln in dem fahlen Licht dieses öden Küstenstriches und in Furcht vor ihrem Schicksal. Etwas entfernt von ihnen ist das ihnen so ungleiche andere Paar; zunächst der Tod. Dieser bartlose Kahlkopf mit spitzer Nase und kalten Zügen in weitbauschigem wallenden Mönchsgewand geht wahrscheinlich auf eine Reminiszenz an Goya zurück. Mit weisendem Finger streckt er die Rechte aus, die Linke hebt das Gewand hoch; so hockt er wie ein gespenstiges Fledermausungetüm mit gespreizten Flügeln. Neben ihm der Teufel in Rückenansicht. Mit der Rechten stemmt er sich auf, mit der Linken hält er, höhnisch lachend und triumphierend, die Verdammungsurkunde in die Höhe. Der Kopf ist mit einem burnusartigen

Tuch umwunden, eine eigentümliche Kopfbedeckung, für die Klinger eine gewisse Vorliebe zu haben scheint, denn sie findet sich verschiedentlich bei seinen Gestalten.

Eine große Komposition folgt auf die andere in diesem Zyklus, eine Vision löst die andere ab und sucht sie an Großartigkeit, malerischer Schönheit, Pracht und Schwung der Rhythmen und gesättigter Fülle der Stimmung zu übertreffen. Nach der Liebesnacht und Adam und Eva und Tod und Teufel glaubt man keine Steigerung mehr zu erleben, und doch dürfte Blatt 7 (Neue Träume) auf dem die beiden Liebenden, von einer geheimnisvollen Macht gezogen, von Amor geleitet, umschlungen durch die magische Äthernacht schweben, eine Komposition von ganz dantesker Größe und Herrlichkeit, eine künstlerische Steigerung sein. Dieses feierliche Emporschweben eines liebenden Paares im Weltenäther, das ist ein Motiv des größten Künstlers wert. Man wird zwar zögern, diese Klingersche Komposition mit jenen Gemälden zu vergleichen, in denen das Motiv des Nachobenschwebens mit einem erstaunlichen Reichtum an Kunstmitteln linearer und malerischer Natur bis zur höchsten Vollendung dargestellt ist, mit Raffaels Transfiguration, Tizians Assunta und Murillos Immaculata im Louvre.

Das festliche Rauschen und die stürmische Gewalt der den Blick des Beschauers emporreißenden Rhythmen wollte Klinger in seiner Komposition auch nicht geben. Aber das lautlos nächtliche Schweben, in dem eine so heilige Größe liegt, das wunderbar Geheimnisvolle in dieser nackten Menschengruppe, die Gegensätzlichkeit in Körperausdruck und Psyche, das Undurchdringliche, Mystische dieser Nacht der Liebe, in die von oben die blendenden Strahlen neuer Wonnen aufblitzen, machen diese Radierung zu einer ganz einzigen Schöpfung, in der mir ein Tiefstes der Menschennatur verbildlicht zu sein scheint; ein mystischer Urgrund tut sich auf, wie nur in Rembrandts Meisterradierungen.

Die neuen Träume gelten dem Manne, nicht dem Weibe, das sich in seiner hingebenden Weibesliebe eng in den Mann schmiegt. Auf einem riesigen schwarzen Tuch, das sich wie das Bahrtuch eines pompösen Trauerkatafalkes im Hauch der Nachtluft bauscht, schweben Mann und Weib nackt empor. Hoch oben hat Amor den Zipfel des Tuches gefaßt und schwebend und flügelschwingend hält er mit energisch vorgestrecktem Arm dem Manne einen Spiegel vor, in dem dieser neue Liebeswonnen schaut, wie Faust in Mephistos Zauberspiegel. Die ungeheure Spannung in diesem Amor, in dem feurigen, ja wilden Blick des Auges, die Erregtheit des schwebenden und kreisenden Fliegens in diesem

geflügelten Körper, das Stürmisch-Heiße, die aufleuchtende Dämonie in dieser ganzen Erscheinung ist so wunderbar wie das begehrliche Emporstreben des Mannes, der des eben noch so heißgeliebten, mit allen überquellenden Empfindungen geliebkosten Weibes nicht achtet, die Wonne des nackten Leibes, der sich leidenschaftlich und angsterfüllt an den seinen klammert, nicht empfindet. Er hat nur Blick und Empfindung für den Zauber des Frauenleibes, den er dort im Spiegel schaut. Faust's Sehnen: „O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel und führe mich in ihr Gefild!" ist die Empfindung, die Klinger in diesem visionären Bilde mit einer leidenschaftlich-schönen, feierlichen Beredsamkeit dargestellt hat. Dem Mannesmotiv: „So tauml' ich von Begierde zu Genuß, und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde" gesellt sich das Weibesmotiv. Die Mischung von unverwelkter, ganz vertrauender Liebe und quälender Angst in diesem Weibe ist wieder so ergreifend gegeben, daß uns bei Betrachtung dieser Gruppe ein unsägliches Weh an die Seele greift. Und wie ist doch noch ein überirdischer Glanz der Liebe über dieses Menschenpaar ausgegossen! Das hellste Licht liegt auf diesen Körpern; das Fleisch blüht auf in voller Pracht, das muskulöse des gesunden Manneskörpers, das weiche des Weibes. Von dem Zauberspiegel Amors schießt ein feiner Lichtkegel auf beide Menschen; es ist wie ein ganz zartes Rieseln. Schon durch diese kühne Führung des Lichtes, das in einer geschwungenen Linie vom Spiegel Amors über die Gestalten der Liebenden und eine hell aufleuchtende Reflexlinie des weitbauschenden schwarzen Tuches schräg durch das Bild führt, wird der Blick in einem fortlaufenden Rhythmus nach oben geführt; es gibt keine Hemmung, wir gleiten und schweben. Diese Lichtführung wird durch die Mittel einer kunstvollen großzügigen Linienführung unterstützt. Die ausgebreiteten Arme des Mannes, den wir nur im Rücken sehen, geben einen starken Akzent des Aufschwebens. Der schwarze Mantel, der sich von dem hoch oben fliegenden Amor bis zu den Häuptern der Liebenden in großem Bogen wie ein schwarzes Segel bläht, um sich dann lang hinwehend, die beiden nackten Menschen tragend, in der Finsternis der Nacht zu verlieren, gibt diesem Schweben einen Zug des Grandiosen. Das mondbeglänzte blühende Fleisch der Körper, der flirrende, spinnende Glorienschimmer, der aus dem Zauberspiegel bricht, schweben über einer undurchdringlichen Dunkelheit, über wogenden schwarzen Wolken, einem unerforschbaren Reich der Finsternis. Nur ganz unten leuchtet es fahl auf, wie ein kleiner Hoffnungsstrahl; wir sehen ein steriles Gebirge, dahinter einen dunklen Streifen Meer.

Was nun aus dem vom Geliebten verlassenen, betrogenen Weib wird, das ihm alles gab, mit ihrem Leibe ihre Seele, ihre Ehre, ihr Leben, das sehen wir auf dem dieser großen Nachtvision folgenden Blatt. (Bl. 8 Erwachen.) Es ist spinnender Mondschein; es webt und flirrt; eine berückende Stimmung; wunderbar, wie Klinger diese duftigste Poesie des Mondlichts technisch wiedergegeben hat. Der weiche Blust, in dem es hier und da wie Silberfäden schimmert, in dem Natur und Menschen und alle Dinge wie Phantome erscheinen, eine Seele bekommen, sich umformen zu Erscheinungen, zu Gebilden der hellsichtigen Phantasie, er ist so wahr, daß wir den Gedanken an ein Bild verlieren und diese zauberhaft schöne und doch so furchtbare Mondnacht, die die entscheidende Erkenntnis bringt, mit dem armen, verlassenen, vereinsamten Frauenwesen selbst mit durchleben. Die Szene ist das Schlafgemach des jungen Weibes, das vom Mondlicht ganz erfüllt ist. Auf dem Bettrand sitzend, im Hemd und aufgelöstem Haar, starrt es, die nackten Arme auf die Beine stützend, nach dem geöffneten Fenster, in dessen Fensterscheiben der Mond sein breites Reflexlicht spielen läßt. Unbewegt starrt es, von Geistern der Mondnacht umfangen; durch die weite Fensteröffnung flimmert und zittert das Licht; weites Bergland dehnt sich draußen in zarter Silhouette. In dem unsicheren Lichtnebel, der das Zimmer füllt, glänzt nur hell der Reflex der Spiegelscheibe, und in den Augen des fiebernd erregten, von unbekannten, ahnenden Gefühlen beunruhigten Weibes formt sich dieser Reflex zu einem Oval, in dem es die Gestalt eines noch Ungeborenen erkennt. Regungslos starrt das Weib, und das Mondweben geistert weiter.

Ein furchtbarer Weg aus diesem verschwiegenen Mondeszauber des „Erwachens“ hinaus in den grellen, brennenden und ausdörrenden Sonnenschein der „Schande“ (Bl. 9). Was dort in der Stille ahnend erwachte, ist hier der fingerweisenden Schande der Allgemeinheit schonungslos preisgegeben. Dieses Bild ist auch nicht als reales Geschehnis zu verstehen, sondern etwa als eine grelle Vision, mit der sich das unglückliche Weib selbst quält, und in der Reales und Imaginäres einen so wunderlich zwingenden Bund eingegangen sind. Den qualvollen Zustand öffentlicher Schändung, dem ein gefallenes Weib ausgesetzt ist, und durch die zarte Gewissen zur äußersten Verzweiflung getrieben werden, dieses Wispeln und Spötteln und Fingerzeigen, die Schadenfreude der lieben Mitschwestern, hat Klinger hier in einer prägnanten Form dargestellt. Die Ärmste sieht sich die sonnenbeschienene Mauer des Stadtgartens entlang schleichen, und zu ihrer Linken schreitet die Schande,

ein häßliches, großes Weib, gespenstig anzuschauen; den Strohkranz hat sie sich aufs Haupt gesetzt, und mit hämischer Schadenfreude weist sie die von der Gesellschaft Ausgestoßene hin auf ihren Schatten, der sich in der Gluthitze auf der weißen Mauer scharf abhebt und die entstellte Form ihres Leibes wiedergibt. Ein grimmiger Ausdruck von Wut und Verachtung verzerrt das alt und häßlich gewordene Gesicht des Weibes; ein wehevoller Zug um den Mund hat sich tief in dieses von schlaflosen Nächten und ruhelosen Tagen zerwühlte Gesicht eingegraben. Mit krampfhaft gekreuzten Armen schleicht es dahin unter dem Gespött der Frauen, die hoch oben von der Mauer herabsehen, wie das schaulustige Publikum in einen Bärenzwinger. Elegante Frauen und einfache aus dem Volke, alte und junge, alle spötteln sie mit gleich verächtlicher Schadenfreude und Neugierde. Einige zeigen ihren Kindern mit den Fingern die, die sie so schonungslos verurteilen und die vielleicht besser ist als sie alle. War es so schlimm, was sie verbrach? Hart und dörrend wie diese Sonne ist auch die Moral der Menschen.

Und das Schlußblatt (Nr. 9 Ende) bringt die Erlösung. Der Tod, der Allbezwinger und Erlöser von allem Elend, nimmt sie und das tote Kind, das sie geboren, in seinen Schutz. Dieses Schlußblatt, in dem Klinger das Kühnste gewagt hat, eine Situation unmittelbar nach der Entbindung mit allen realistischen Akzessorien darzustellen, ist von einer ganz gewaltigen Wirkung. Die impetuose Gewalt des Vortrags, die malerische Kraft des Helldunkel setzen die Phantasie mächtig in Schwingung und erschüttern uns in tiefster Seele. Die Mutter hat das Kind geboren. In Todesstarre lang ausgestreckt liegt der Leichnam des Weibes auf dem Bett. Welche Größe wußte Klinger in diesen toten Frauenleib zu legen! Körper, Bett und Linnen sind in einem hellen, diffusen Licht von bleichem Glanz radiert, alles andere ist in tiefes schwebendes Dunkel gehüllt, in dem die Gestalt des Todes in weitem schwarzen Mantel sichtbar wird; nur angedeutet ist er; man empfindet nur die großartige Beredsamkeit seiner Gesten; der mächtige Schlapphut verbirgt vollständig den Kopf. Etwas Weißes, das aus dem Dunkel hervorleuchtet, ist das tote Kind, das er in seinen rechten Mantelarm gebettet trägt. Erschreckend groß, zwingend ist die Geste seines linken Armes; nur die langfingerige, bleiche Hand taucht aus dem Dunkel auf, und sie winkt mit herrischer Gebärde dem einzigen Lebenden. Der blonde Mann ist zurückgekehrt an das Totenlager der einst Geliebten und er fühlt seine Schuld. Ans Kopfende des Bettes ist er herangetreten, und von Schuld- und Schmerzgefühl und neu erwachter Liebe übermannt faßt er mit beiden Händen das tote

Haupt und legt seinen Kopf auf ihre bleiche Wange. Abermals eine wahre Offenbarung Klingerscher Seelenkunst; man muß dieses Blatt gesehen haben, um zu begreifen, daß Klinger hier aus dem Tiefsten seiner germanischen Natur geschöpft hat. Nur einmal hat er das Überwältigtsein infolge plötzlicher Lösung innerer Spannungen vielleicht noch erschütternder und größer gegeben, in der Befreiung des Prometheus durch Herkules in der „Brahmsphantasie". In der Beugung dieses Männerkopfes, in den Händen, die das tote Haupt zu beiden Seiten mit so liebkosender Scheu halten, liegt ein solcher Ausdruck, daß man geradezu spürt: dieser Mann weint bittere Tränen. Unsäglich rührend und schön ist das Antlitz des Weibes. Das Auge ist gebrochen, aber in seinem matten Glanz liegt ein leichter Schimmer von Glück; und die bleichen Züge sind starr, aber in der Totenstarre ist unaussprechlich schön ein leises Lächeln um den Mund, das Lächeln des Verzeihens; und des Verzeihens nicht nur, auch ein Widerhall des fernen, genossenen Glücks. Der Tod hat Enttäuschung und Bitternis hinweggenommen.

Vom Tode.

I.

DER Tod ist in der deutschen Kunst ein Herrscher, weil er dem urdeutschen Trieb, der „metaphysischen Phantastik", die allerreichste Nahrung gibt. Das ganze Mittelalter, fast mehr noch als die Renaissance, ist von den Schauern grotesker Todesphantasien durchzogen. Das Unbegreifliche, Rätselhafte des letzten Schrittes aus dem Leben ins Nichts, die schauderhaften, brutalen und plötzlichen Eingriffe des Todes in das blühende Leben haben die künstlerische Phantasie fast ununterbrochen durch alle Jahrhunderte deutscher Kunst beschäftigt. In zyklischen Werken, Totentänzen und Einzelblättern haben Holbein, Dürer, Burgkmaier, Rethel, um die Größten zu nennen, dem Tode ihren vollen und reichen Tribut gezahlt. Keiner aber ist über das sozusagen Handgreifliche der Erscheinung hinausgegangen. Auch Bartholomés monument aux morts und Legros' ergreifende Radierungen (wie Auszug, Schlacht, Nach der Schlacht) sind der Idee nach keine wesentliche Erweiterung dieses älteren Anschauungskreises. Klinger schürft tiefer; er faßt das Problem Leben und Tod ins Auge; das sahen wir schon im Zyklus „Eva und die Zukunft". Der Tod erscheint uns heute als eine viel kompliziertere Sache als der Antike und dem Mittelalter, wo das Rätsel am Eingang zum Hades und am Portal des Domes gelöst war. Heute ist der Tod das Problem des Lebens selbst, der Inhalt unseres gesamten Denkens, unserer Philosophie, unserer Phantasie.

In allen bisher besprochenen Radierzyklen Klingers sind wir dem Todesgedanken begegnet. Was er im ersten Zyklus vom Tode vereinigt, unterscheidet sich dem Wesen nach nicht von den früheren Darstellungen des Todes. Man könnte diese in den Zyklus einfügen, ohne seine Einheitlichkeit zu zerstören. Diese liegt lediglich in der allgemeinen Stimmung der zehn Blätter, auf denen der Tod beim Werke ist. In einer drastischen Formel hat Klinger diesen ersten Zyklus die „menus plaisirs des

Herrn v. T." genannt. So kann man ihn sehr wohl mit Holbeins „Totentanz" vergleichen, nur lag Klinger jede Art von Satire, Ironie und Humor fern, und sein Wesen ist nicht dramatisch oder episch, sondern modern-romantisch. Wir sehen den „Tod bei seiner Alltagsarbeit", wie er arme schiffbrüchige Matrosen in Gestalt einer Riesenschildkröte überfällt, wie er auf hoher See in die Masten reißt und ein Schiff in die Tiefe zieht, wie er als Blitz eine Bauernfrau auf der Landstraße erschlägt, Herodes den Großen aus seinem Thronsessel niederstreckt, eine Eisenbahnschiene verbiegt und den Zug zum Entgleisen bringt, einen pflügenden Landmann durch seinen ausschlagenden Ackergaul treffen läßt, einer armen Familie den Ernährer raubt. Diese etwas sprunghafte Folge von Todesphantasien mit ihren zum Teil grausigen, gewaltsamen und bizarren Todesarten in Goya-Wiertzscher Art sind die Nachtgesichte, die an der geängstigten Seele des Künstlers, den wir auf einem Einleitungsblatt in grüblerischer, nächtlicher Einsamkeit sitzen sehen, vorüberziehen. Wie in allen Werken Klingers ist die Natur die große Mitspielerin: bald erscheint sie als grausige Erregerin des Todesschicksals, bald ist sie ergreifender Kontrast. Durch eine große Schlußkomposition kommt ein leitender Grundgedanke in das Ganze. Alle diese Einzelbeobachtungen vom Tode führen den Künstler zu einer Erkenntnis, die er im letzten Blatte niedergelegt hat: der Tod ist eine Naturnotwendigkeit, die endliche Vollendung jedes Lebensweges. Wohl liegt etwas Gräßliches, Gewaltsames und uns allen im Innersten Widerstrebendes im Aufhören des individuellen organischen Lebens, aber es sind mehr die äußeren Erscheinungen des Todes, die den Menschen abstoßen, als die Idee des Todes selbst. So schließt dieser Zyklus mit der Sentenz: „Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod, denn unserer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod."

Das Einleitungsblatt (1. Nacht) zieht uns gleich mit jeder Faser unserer Seele hinein in die Todesstimmung, die den Künstler in einer schwülen Mondnacht in dumpfem Sinnen gefangen hält. Mit einem Naturtraumbild ganz persönlicher Art beginnt also die Folge. Versteht es doch Klinger in unnachahmlicher Weise „Stimmung" zu erwecken, uns gleich mit den ersten Akkorden, die er anschlägt, in Atem zu halten. In einem Garten am Meere sitzt der Künstler — Klingers Porträt ist unschwer zu erkennen — auf einer Gartenbank, in die Rechte ist der Kopf gestützt, die Linke liegt schwer auf dem Knie. Die Melancholie, die innere Unruhe, das Unerforschliche, in das das Menschenleben gehüllt ist, spricht auch aus dieser landschaftlichen Stimmung; sie beweist wieder, mit welcher bannenden Kraft Klinger die geheimnisvollen Analogien zwischen

den menschlichen Gemütsbewegungen und den Erscheinungen der Natur in seinen Landschaften auszudrücken, wie er sie zu „beseelen" vermag. Ringsum ist tiefes Schweigen in mitternächtiger, sommerlicher Schwüle. Das Mondlicht kämpft am Himmel mit schwarzen Wolken, die in ihren zerrissenen Formen und hastigen Bewegungen wie kämpfende Gespenster aussehen. Eine fieberhafte Erregung ist in diesem Wolkenhimmel, die sich dem Beschauer mitteilt. Das Mondlicht zittert durch die Nacht, legt über die schwarze Tiefe des Meeres einige helle Streiflichter und säumt den Rand der dunklen Gartenhecke. Ein zitternder Strahl streift Hand und Haupt der sitzenden Gestalt, und auf dem Beet vor ihr steht im Mondblust eine Lilie, die ein Nachtfalter umgaukelt, das reine Leben vom Hauch der Ewigkeit umwittert. Hier schuf der Künstler eine jener großen, stillen, traumhaften Nächte, in denen die ganze Natur in schweigender Schwermut zu atmen scheint, eine Mondnacht, wie sie Verlaine und Dehmel gedichtet haben. Mit unwiderstehlicher Gewalt umfängt auch uns die Todesstimmung, die diesen einsamen Träumer gebannt hält. Die Gesichte, die hinter seiner düsteren Stirn aufsteigen, hat er in den folgenden Blättern mit dem Griffel festgehalten.

Die erste Todesphantasie (Bl. 2 Schiffbrüchige) führt uns auf das Meer. Ein Boot ist gescheitert, seine schwarzen Rippen starren aus der weißen Flut; drei Matrosen haben sich auf eine Sandbank gerettet. Zwei suchen sich, sich gegenseitig stützend, zu retten; der dritte, den wir vorn nur im Rücken sehen, muß rettungslos einem heranschleichenden Schildkrötenungetüm mit gefräßigem Geierkopf zum Opfer fallen. Welche Beredsamkeit in dieser Rückenansicht einer kleinen Gestalt, wie sie breitbeinig mit vor Angst verkrampften Armen, vor Entsetzen starr und ihrer Sinne kaum noch mächtig dasteht. Eine glänzende technische Leistung der Aquatinta ist die Darstellung der weißen, schäumenden Meeresfläche, der Lichtkringel der auf und nieder schaukelnden Wogen vorn, des aufschäumenden Gischtes und des leichten, flachen Hinrollens in der Tiefe des Bildes.

Dieses erste Blatt besteht eigentlich aus zwei Darstellungen, die miteinander in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen, dieser oberen breiteren und einer schmäleren unteren, die man kaum als Predella bezeichnen kann. Es ist die friesartige Darstellung einer Höllenszene mit starkem burlesken Beigeschmack. Rechts sitzt im lohenden Todesschlund die fratzenhafte Riesengestalt des Teufels, ein Kapitalfresser, der mit weitgeöffneten Armen und grinsendem Lachen all die Menschenopfer willkommen heißt, die ihm von links her zugetrieben werden. In dieser

Gruppe der Nackten, die viel zu skizzenhaft behandelt sind, um sie in Körperausdruck und Gesten zu deuten, fällt eine weibliche Gestalt in Frontalstellung besonders auf, die zusammenschauernd in ihrer Verzweiflung die Hände krampfhaft nach unten drückt, und außerdem ein kräftiger männlicher Rückenakt, der Unglückliche heran zerrt. Von links her nähern sich vier Gestalten, ein Greis in tiefem Sinnen, ein Weib in Schmerz und Qual, die Fußgelenke in Ketten, eine reich kostümierte Gestalt, die sich bückt, und ein altes Weib mit schmerzvoll gerungenen Händen. Kalt und unbeirrt führt sie der Sensenmann, während er all die Jammergestalten, die Krüppel und Bettler, die sich schreiend vor ihm niederwerfen und ihm ihre Krücken entgegenhalten, unbeachtet läßt. Vergebens heischen sie am Eingang zur Todespforte Erlösung vom irdischen Elend; den Tod stets im Angesicht müssen sie ihr kümmerliches Leben weiter fristen.

Auch die zweite Todesphantasie (Bl. 3 Auf hoher See) hält uns auf dem Meere fest. Stürmische See; die Wogen schlagen an die Planken des Schiffes, daß es hilflos treibend ihre Beute wird. Diese gefährliche Situation eines den Wogenstürmen preisgegebenen Schiffes hat Klinger mit packender Wahrheit dargestellt und in vollendeter Aquatintatechnik. Das Schiff neigt sich zur Seite; die gespenstige weiße Erscheinung des Todes hat über den Wogenkämmen auftauchend mit ihrer Riesenfaust einen Mast gefaßt und zieht das Schiff in die Tiefe. Diesem Fliegenden Holländer-Spuk hat Klinger eine so gespenstige Wahrheit verliehen, als hätte er diese Meeresvision selbst gehabt, und mit ihm glauben wir an sie, wie an alle seine Phantasiegebilde. Diese und alle folgenden Blätter haben eine in helleren oder dunkleren Aquatintatönen ausgeführte Umrahmung, die die Kompositionen nicht nur bildmäßiger abschließen, sondern die Stimmung des Bildes in einer die Phantasie stark anregenden Weise weiterspinnen und ausdeuten. Der Rahmen dieses Blattes führt uns auf die Tiefe des Meeresgrundes, auf dem zwischen seltsamen Meergewächsen ein Totenschädel bleicht. Wir sehen ihn von unten in der Mitte der unteren Umrahmung; das Halbrund seiner Zähne blitzt wie eine Perlenschnur in der eintönigen, matten Meerestiefe.

Blatt 4: Vom Blitz erschlagen. Die Landschaft dieses Blattes ist eine verkleinerte Kopie des „Gewitters“ aus Op. VII (Vier Landschaften), die einförmige, in die Tiefe des Bildes führende baumbestandene Landstraße in grandioser Gewitterstimmung. Die hinzugefügte Staffage macht sie zu einem Blatt vom Tode. An einem der Bäume ist ein Blitz niedergefahren, hat ihn gespalten und eine Bauernfrau, die darunter Schutz

suchte, getötet. Den Tragkorb auf dem Rücken, liegt sie als unförmige Masse auf dem Fußweg. Die Schönheit dieser Landschaft, deren feierliche Ruhe nach dem Gewitter mit der vollzogenen Todesarbeit eigentümlich kontrastiert, ist an anderer Stelle gewürdigt. Der schwere, dunkle Rahmen zeigt links eine weiße Blitzschlange, rechts den Tod mit der Sense; das Gedankliche ist hier abstrakt geblieben, es fehlt jede ornamentale Schönheit, auf die sich doch Klinger wie kaum ein anderer versteht. Er hat aber nicht immer das Gedankenlich-Beziehungsreiche in ein reines Rahmenornament umsetzen können.

Blatt 5: Das Kind. Hier ist der Rahmen wieder herrlich, schön und rein als Ornament, von einer ganz zauberhaften Stimmung träumender Natur, die die realphantastische Szene des Hauptbildes in ein weites Traumland hinausführt. Das Hauptbild zeigt eine Wiesenlandschaft, links ist sie von einem breiten Fluß begrenzt, rechts in einem großen Bogen nach hinten durch helles Gebüsch und dunklen Wald abgeschlossen. Es ist Spätnachmittag, das Licht säumt das Buschwerk, liegt zart auf dem duftigen Rasen und blinkt lustig in dem Flußwehr ganz hinten, wo leise und weich die Landschaft im Dämmer liegt. Die Stimmung dieser so einfachen Landschaft hat etwas Einschläferndes, als ob das schwüle Düften, der Ruch der Wiesenblumen und die späte, müde Sonne uns die Sinne benebelten. So wirkt die figürliche Szene wieder wie eine Verkörperung der Naturstimmung. Die Gestalten sind keine äußerlichen Genrezutaten. Das kommt bei Klinger auch vor, aber doch viel seltener, als man ihm vorgeworfen hat. Die junge Mutter ist auf der Bank eingeschlafen; neben ihr steht der Kinderwagen, er ist leer, ein Bett ist herausgefallen. Ganz in der Ferne, auf dem Wiesenpfad, der direkt in das Bild hineinführt, schreitet eine weiße Gestalt; leise geht sie. Es ist nichts weiter gegeben; aber wir spüren es ganz deutlich: der Tod ist hier vorbeigegangen, und ganz leise hat er sein Werk getan; in der Ferne blinkt lustig das Wehr. In dem duftigen Aquatinta-Rahmen sehen wir unten die flammende Riesenscheibe der Sonne zwischen schwankenden Gräsern und Mohnpflanzen, die müde ihre reifenden Fruchtkapseln neigen, versinken. Zu beiden Seiten im Rahmen stehen weibliche Traumgestalten, die in tiefem Frieden die Hände über der Brust kreuzen; oben in der Mitte, zwischen undeutlichem Gerank gaukelt ein weißer Schmetterling.

Blatt 6: Herodes. In einer großen sonnenbeschienenen Arena (Kolosseum) steht, wie ein schwarzes Phantom, auf hohen Stufen der Herrschersitz. Der Herrscher selbst aber ist entseelt herabgestürzt. Beim Sturze ist der Hermelinmantel an der löwengeschmückten Stuhllehne

hängen geblieben. So liegt er im Sande mit blödem, vom Tode gezeichnetem Antlitz; die stahlgeschienten Beine krampfen sich in die Höhe. Über dem weiten Raum der Arena unter dem Sonnenbrand des klaren Himmels geistert der horror vacui. Nur einzelne Gruppen sind noch in den weiten Reihen sichtbar, gestikulierend und gaffend, und man sieht es, ohne eine Regung von Mitleid. Im dunklen Rahmen ist links ein Krieger mit Lanze sichtbar, der hinabgiert zu dem im Dunkel matt aufleuchtenden Königsreif, der das wirksame Mittelornament der unteren Querleiste ist.

Blatt 7: Landmann. Weites, hügeliges Ackerland, nur in wenigen Linien ist der Charakter der Landschaft, die sommerliche, schattenlose Hitze gegeben. Vorn im Gespann stehen Ackergäule vor dem Pflug; aber der pflügende Bauer ist nicht mehr. Das eine Pferd hat noch das Bein gehoben, mit dem ausschlagend es dem Landmann den Schädel zertrümmert hat. Vornüber ist er auf seinen Acker gestürzt, tot. In der Umrahmung liegt der Erdgeist ausgestreckt und saugt mit vollen dürstenden Zügen das Blut, das dem Erschlagenen aus dem Schädel fließt. Ein Tierleichnam (Hirschkuh) dient diesem Ungetüm als Kopfkissen; seine Knochenfüße legt es behaglich auf einen Menschenschädel. Links und rechts im Rahmen aber ragen reifende Kornähren, und oben tanzen Libellen und Schmetterlinge. Diese wenigen Rahmenandeutungen erhöhen wieder außerordentlich die Illusion des reifen sonnigen Erntetages. Freilich wird die Bedeutung des Blattes stark beeinträchtigt dadurch, daß Klinger mit dem Motiv des saugenden Erdgeistes Rahmen und Bild in undeutlichem Gewirr ineinandergemischt hat, wogegen der grundsätzliche Einwand erhoben werden muß, daß Bild und Rahmen zwei sehr verschiedene Dinge sind. Es fällt dieser Fehler um so mehr auf, als gerade Klinger es ist, der im Parisurteil und dem Christus im Olymp das Problem der Umrahmung in einer Großartigkeit erfaßt und durchgeführt hat, die die Hoffnung einer monumentalen Innenraumskunst der Verwirklichung näher gebracht hat.

Blatt 8: Auf den Schienen (Abb. 30). Der Mensch findet gerade durch das, was ihm helfen soll, sein Leben zu fristen, zu bereichern und zu verschönen, seinen Tod. Das Schiff hilft ihm, die Meere zu überwinden, aber es bringt ihm auch seinen Untergang; der arbeitende Ackergaul ist sein treuer Helfer, aber gerade deshalb kann er ihm zu einem Dämon des Todes werden; die Eisenbahn hat eine ganz neue Kultur gebracht, aber Tausende fallen dieser Errungenschaft menschlichen Geistes wieder zum Opfer. Würde Klinger heute diesen Zyklus radieren, so würde er vielleicht eine Automobil-Todesphantasie der Folge einreihen, freilich

keine „humoristische". „Der Tod auf den Schienen" zeigt, mit welcher grotesken Phantasie Klinger ein solches Motiv aus dem „modernen" Totentanz erfaßt. Durch ein steriles, zerklüftetes Felsgebirge führt der Schienen-



Abb. 30. Auf den Schienen. Radierung. (Aus Vom Tode I. Op. XI, 8.)

weg; in einer Kurve geht er direkt am tiefgähnenden Abhang hin. Die Luft ist heiß, sonnig; es ist still hier oben, die Sonne ist hart und unbarmherzig, sie glüht weiß auf dem Schienenweg. Das vulkanische Gebirge verliert sich in duftiger Ferne. Da liegt der Knochenmann quer über den Schienen, mit höhnischem Grinsen; wie ein neugieriges Kind, den Finger im Mund, blickt er nach der Richtung, aus der der Zug kommen muß; mit dem Rücken und der anderen Hand hat er leise die Schiene verbogen. Über die Katastrophe werden wir im dunklen Rahmen symbolisch aufgeklärt durch eine schlangenartig verbogene Schiene, deren Kopfende Flammen speit, und durch einzelne über den Rahmen verteilte Köpfe, deren entsetzlich verzerrter Ausdruck oder ruhige Leichenstarre uns deutlich sagen, was sie zu bedeuten haben.

Blatt 9: Arme Familie. Eine der vollendetsten Schöpfungen Rethels stellt dar, wie der „Tod als Freund" bei einem alten Türmer einkehrt und ihm leise das Glockenseil aus der Hand genommen hat. Es gibt wohl in der ganzen Kunst nicht eine zweite Darstellung, auf der der wunderbare verklärende Todesfrieden einen so reinen Ausdruck gefunden hätte. Auch Klinger steht nach dieser einen Seite hinter Rethel zurück. Man kann wohl die beiden noch zu besprechenden Blätter mit dem Rethelschen Holzschnitt vergleichen, da auch in ihnen der Tod als eine befreiende Macht erscheint, als der vom Leid erlösende, als der beste aller Ärzte und Helfer. Er ist in die dürftige Dachkammer eingekehrt, wo mit Mann, Frau und Kind der Hunger am Tisch saß. Auf dem Krankenstuhl ruht die Leiche des Mannes; wie ein toter Kardinal sieht er aus in dem weiten Mantel und den steifen, schmalen Händen, die im Schoße ruhen. Sein Weib, ein Bild des Jammers, das abgemagerte Kind auf dem Arm, blickt schweigend, mit aufgestütztem Arm durch die geöffnete Dachluke in unbestimmte Ferne, hinaus in das kalte, nüchterne Tageslicht. Der einzige Gedanke, den es noch fassen kann, ist der Tod. In all diesen tiefen Jammer, in diese dumpfe Not, strahlt ein milder Schimmer. Ein wundersames Licht, das von dem Leichnam auszugehen scheint, durchzieht warm und golden die Kammer und umspinnt auch leise die Frauengestalt. Der Tod hat seine Schrecken verloren; so steht er im Rahmen des Bildes unmittelbar neben der Frau, und seine lange Knochenhand erhebt er tröstend und segnend. Unten im dunklen Rahmen hat der Totengräber ein Grab gegraben, an einem zweiten schaufelt er.

Blatt 10: Der Tod als Heiland (Abb. 31). Die erlösende Macht des Todes, die sich im letzten Blatt in einem Einzelfall demonstrierte, wird im Schlußblatt zum allgemeinen Symbol. Der Tod erscheint als

Heiland mit der Friedenspalme den Menschen in der „Wüste“ des Lebens. Die segnende Geste der emporgehobenen Hand ist ergreifend schön. Aber selbst in dieser Gestalt fliehen die Menschen den Tod, solange noch gesunder Lebenstrieb in ihnen ist. Die entsetzt fliehende Gruppe einer Familie ist sowohl als das Ganze einer Gruppe wie in den Einzelgestalten von starkem dramatischen Leben erfüllt. Die Bewegung des hastigen Fliehens, des ganz entsetzten Sichabwendens zeigt, wie Klinger

Abb. 31. Der Tod als Heiland. Radierung. (Aus Vom Tode I. Op. XI, 10.)

auch ein Meister des Momentanen ist. Köstlich ist, wie die Mutter in höchster Angst und Eile noch den nackten Knaben an sich rafft, während alle anderen nur an sich denken. Trotzdem ist jede Figur, plastisch gesehen, von großer Wahrheit in den Biegungen der Formen, den lockeren Gelenken; das ganze Körpergefüge ist geschmeidig und elastisch bewegt. Nur der Familienälteste, ein Greis, hat sich in tiefer Demut vor der sanften, milden Lichtgestalt des Todes niedergeworfen und empfängt den

vom Leben erlösenden Segen. Auch die Gruppe dieser beiden Gestalten gibt eine schöne Einheit; mit wenigen lockeren Linien wird sie in ausdrucksvoller Lebendigkeit gegeben. Die Wüstenlandschaft, in der sich diese Todesvision abspielt, erweckt mit den einzelnen Palmen und zarten Fernen die Illusion einer klaren, trockenen Luft.

So weit die Szene des Hauptbildes. Um dieses Bild hat Klinger eine reiche Umrahmung gelegt, die einen ganz architektonischen Charakter hat und den feierlichen Eindruck der Hauptszene ins Monumentale steigert. Gerade wegen dieser Umrahmung ist das Blatt im Schaffen Klingers von besonderer Bedeutung; wir finden hier (wie schon im „Narziß und Echo") im Prinzip vollkommen ausgebildet jene Bild- und Rahmenkomposition, wie er sie in dem gleichzeitig entstandenen Parisurteil und später in reichster Durchführung im Christus im Olymp im Sinne einer monumentalen Raumkunst für die bildende Kunst neu gewonnen hat. Damit ist zugleich gesagt, daß dieses schöne Blatt als Radierung die Idee der Komposition nicht vollständig widergibt; es ist nicht in seinem Material vorgedacht und verstößt gegen die Materialästhetik, die keiner so klar und allseitig formuliert hat wie Klinger selbst. Der Predellarahmen ist in Marmor gedacht, als plastisch-architektonischer Aufbau. Ebenso empfinden wir den in der Predella lang hingestreckten Leichnam mit dem abgewandten Gesicht als plastische Arbeit; man fühlt förmlich den kühlen Marmor. Wir haben es hier also gar nicht mehr mit einer Radierung zu tun, sondern mit einer Studie zu einem monumentalen Wandbild mit marmorner Rahmenarchitektur. Dieser Leichnam in der Predella mit dem eingefallenen Leib und den scharfen Beckenrändern ist eine bedeutende Probe von Klingers anatomischem Können und seiner intensiven Freude am nackten menschlichen Körper, der nun bald sein Schaffen fast ausschließlich in Anspruch nehmen sollte. Wie schnell er auf diesem Wege fortschritt, können wir unter anderem sehen, wenn wir diesen Leichnam mit dem wenige Jahre später entstandenen Leichnam Christi auf der Pietà vergleichen. Auf der Studie zu diesem Blatt (Dresd. Kab., siehe Abb. 32) stehen außer dem Motto unter der Predella noch die Worte aus dem Lear (5, 2): Dulden muß der Mensch, sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft: reif sein ist alles. In dem Bilderrahmen treiben Spukgestalten mit Lebenden und Toten ihr groteskes Spiel. Alpdruckvisionen, Tierungetüme, die in grotesken Bewegungen nackte, in Todesangst widerstrebende Menschen an sich zerren, Affen, kletternde nackte Menschen, welche fliehen, sind in ein Pflanzendekor von Rosendorn und Passionsblumen hineinkomponiert. Hier wird ein üppiges Weib von einem

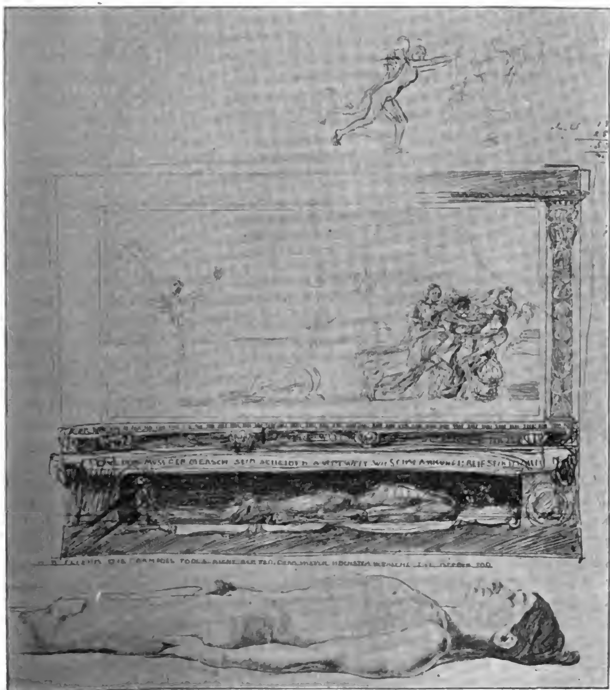


Abb. 32. Entwurf zu „Der Tod als Heiland". Zeichnung.
Dresden. Königl. Kupferstichkabinett.

Dämon gepackt, da verfolgt ein Scheusal ein Weib, das in ganz horizontaler Schwimmbewegung durch die obere Leiste saust; mit der anderen Hand zieht dieses Ungetüm, das in seinen grotesken Bewegungen, der Anatomie der Beine und Füße ein erstaunliches zeichnerisches Können verrät, an einem Strick ein anderes Weib am Halse hinter sich her. In den beiden unteren Ecken sind Herzen, aus denen die Rosen- und Passionsranken aufwachsen; auf ihren letzten Ausläufern hocken Raben und eine Eule, die auf Atzung zu warten scheinen. Dieser schmale groteske Rahmen vermag den versöhnenden und verklärenden Gehalt des Hauptbildes nicht zu beeinträchtigen; er wirkt nur als ein leises Akkompagnement. In einer wehmütigen, elegischen Harmonie klingt der erste Zyklus vom Tode aus.

II.

. . . Geburt und Tod,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselndes Weben,
Ein glühendes Leben . . .
(Goethes Faust, Erdgeist.)

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.
(Goethe, Selige Sehnsucht.)

In diesen Worten des Erdgeistes und dem Vers aus dem „Buche des Sängers“ im Westöstlichen Divan liegt die Idee von Klingers zweitem Zyklus vom Tode (Op. XIII). Das Werden ist das Ziel unserer aller Sehnsucht; nur durch das Sterben kommt ihm die Menschheit näher. Wie in der Natur der Frühling nur durch den Winter möglich ist, so muß der Mensch sterben, damit die Menschheit werde. Nur das „Selbstopfer“ führt zur „Vollendung“; das sind die beiden Überschriften, die Goethe anfänglich dem zweiten Gedichte gab. In jedem von uns lebt etwas, das höher ist als das Einzel-Ich, das ist die Idee der Menschheit; so müssen wir uns selber preisgeben um des Ganzen willen. Diese Anschauung läuft aber keineswegs auf einen christlichen Altruismus hinaus, sondern auf die evolutionistische Idee der ewigen Entwicklung, die über das Sterben des Einzelwesens hinaus ein ewiges Werden verheißt. So treten wir mit dem zweiten Zyklus vom Tode in eine ganz neue Sphäre ein. Mit dem Grundmotiv: Das Individuum stirbt, die Natur lebt, aus dem Tode erblüht neues Leben, wendet sich der Künstler vom Sterben zum ewigen Werden, und mit größerem Rechte könnte man den Zyklus nennen: Vom ewigen Leben. Das Individuum stirbt, Generationen sterben, ganze Kulturen sinken hin, Mythologien, Religionen stürzen und verblassen, der

höchste Ruhm wird zertreten vom gewaltigen Schritt der Zeit, aber immer wieder neu ersteht das Leben aus der unerschöpflichen Fülle der Natur.

So wachsen die einzelnen Totenklagen, die schrillen Angstrufe des ersten Teiles zu Akkorden zusammen, zu brausenden Melodien, zu einer gewaltigen Symphonie. Keine nächtlichen Traumbilder ziehen mehr an uns vorüber; die zwölf Blätter dieser Folge sind die einzelnen Glieder eines tiefsinnig durchdachten Planes; sie sind große monumentale allegorische Kompositionen, die sich etwa mit den einzelnen Sätzen einer Beethovenschen Symphonie oder mit Gesängen aus Dantes Göttlicher Komödie vergleichen lassen.

Man wird den zweiten Zykius in drei Gruppen teilen, nach dem von Klinger selbst entworfenen Schema. Dem ganzen Werke ist als Ouvertüre das „Integer vitae" vorgesetzt, dieses gewaltige Symbol von der Vergänglichkeit alles Menschenwerks. Über Jahrtausende hin sieht hier die Phantasie des Künstlers das Feld des Todes ausgedehnt; Buddha und Jesus stürzen, die griechischen Tempel sinken in Trümmer. Diesem Blatt entspricht das „Und doch" zu Anfang der dritten Gruppe, „das Aufringen zu einer Anschauung". Die erste Gruppe schildert die Massenernten des Todes in den Blättern: (2) Krieg, (3) Pest, (4) Elend; das sind nach Klingers Wort „die Leiden der unteren Welt". Auf die Verheerungen der misera plebs folgen die Leiden der großen Individuen, die ein Opfer ihrer Wahnvorstellungen werden („die Leiden der oberen Welt"): (5) Genie (Künstler), (6) Philosoph, (7) Herrscher. Am Künstlerwahn, Gelehrtenwahn, Cäsarenwahn gehen sie zugrunde. In dieser Erkenntnis der Vergänglichkeit alles menschlichen Seins und Tuns ringt sich die leidenschaftlich erregte Menschenseele doch zu einer neuen Anschauung auf („Und doch" 8): über aller Vergänglichkeit thront ewiges Leben, über den Schauern und kalten Schatten des Todes flammt das Licht neuen Lebens, dem der Mensch mit ekstatischer Wonne entgegenstrebt. Diese dritte Gruppe nun gibt der Idee des Zyklus ihre Reife und Vollkommenheit, die evolutionistische Idee des ewigen Werdens, wie sie in den Goetheschen Versen ausgedrückt ist. Dieses Preisgeben des Einzelwesens um des Ganzen willen ist in bewußter Steigerung in den drei gewaltigen Kompositionen symbolisiert: Mutter und Kind (9) mit dem Untertitel: „Das Einzelwesen stirbt, die Rasse lebt". Versuchung (10) oder „An die Selbstentäußerung"; der große Mensch entäußert sich selbst, opfert sich seiner Idee, seiner Mission, damit die Menschheit lebe, an neuen Ideen sich verjüngen kann. Wer ein Johannes sein will, muß verzichten. Zeit

und Ruhm (11), mit dem Untertitel: „Die Tat stirbt, die Natur lebt". Und so schließt das ganze Werk mit dem herrlichen Hymnus an die Natur (An die Schönheit 12). Über die Jahrtausende hinweg schreitet das unzerstörbare Leben machtvoll und großartig seinen ehernen Gang, unberührt und ewig schön. „Die Sonne tönt nach alter Weise In Brudersphären Wettgesang." Wie die Verse aus Goethes Prolog im Himmel: „Die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag" dem alten Gottfried Keller Tränen in die Augen trieben, als er sie leise wieder und wieder vor sich hinsprach, so nehmen wir teil an den Schauern der Ehrfurcht, die in diesem Schlußblatt den Menschen in seiner hüllenlosen Nacktheit vor den gewaltigen Rhythmen, der Schönheit und Unendlichkeit der Natur überwältigt, daß er bebenden, schluchzenden Leibes anbetend niedersinkt. Die Macht des Todes ist gebrochen, aber nicht durch einen mystischen, kirchlichen Erlösungsakt, nicht durch irgendwelche Jenseitsbegriffe, sondern weil wir ihn als Naturnotwendigkeit erkannt haben, als den ewigen Schöpfer neuen Lebens. Auch bei Schopenhauer ist der Tod der eigentliche inspirierende Genius. Aus der Natur, der herrlichen, gebenedeieten, quillt alle Kraft, alle Schönheit. Sie ist das Höchste, der Jungborn, der Urschoß alles Lebens, aller Taten, der vergangenen, der gegenwärtigen und aller zukünftigen. Mit jedem Sterben gibt sie neues, reicheres Leben, immer neue Formen schaffend in unendlicher Fülle. Indem wir in ehrfürchtigen Schauern anbetend vor der ewigen Schönheit der Natur niedersinken, nehmen wir teil an ihrer Ewigkeit und Unendlichkeit, vollzieht sich das große Mysterium des Einswerdens des Individuums mit dem All. Eben da, wenn die große Weltseele unsere Seele zurücktrinkt, werden wir unsterblich. So schließt dieses Werk mit einem von den Schauern höchster Schönheit erfüllten Hymnus der Weltbejahung wie Beethovens neunte Symphonie; es ist nicht nur das Glaubensbekenntnis eines großen Schaffenden, sondern spricht zugleich das Credo der modernen Menschheit aus. Die Weltanschauung unserer Zeit, wie sie auf der Basis naturwissenschaftlicher Erkenntnis entstanden ist, ist in diesem reifen Griffelwerk Klingers monumentalisiert worden. Es gibt nicht seinesgleichen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, und in bezug auf die Spannweite der gedanklichen Konzeption läßt es sich nur mit Michelangelos sixtinischer Decke vergleichen.

Nach dieser kurzen Betrachtung der dem ganzen Werke zugrunde liegenden Idee wollen wir im folgenden auf die einzelnen Blätter selbst

eingehen. 1. Integer vitae. Eine abstrakt-phantastische Vision wie Dürers Holzschnitte zur Apokalypse. Die Weltweite des Gedankens hat sich hier nicht so rein in Bildanschauung umgesetzt wie in dem den gleichen Gedanken in einer Monumentalkomposition größten Stiles verkörpernden Blatt „Zeit und Ruhm". Das Integer vitae ist ein malerisch gefaßter Rebus geblieben, skizzenhaft und undeutlich in der Ausführung, trotz der Großartigkeit der allegorischen Erfindung; es ist gewissermaßen eine Vision, in der der Künstler von einem anderen Gestirn aus unsere Erdkugel schaut, eine Kosmogonie. Ein bartloser nackter Riese mit eisig-starren Zügen, kalten, zusammengekniffenen Lippen und hohlen Augen thront gefühllos über der Erde. Ein vereistes und verschneites Hochgebirgstal dient ihm zum Sitz; die Gebirge zu beiden Seiten sind ihm die Lehnen. Seine Riesenarme legt er besitzergreifend und gleichsam über der ganzen Erde herrschend und ruhend über die Kämme. Mit der gewaltigen Rechten deckt er die Öffnung eines Vulkans, in dem die unterirdischen Mächte der Zerstörung gären (Anspielung auf Pompeji) und jederzeit, wenn der unerbittliche Riese des Schicksals es will, verderbenspeiend ganze Kulturen und den Fleiß der Jahrhunderte vernichten werden. Die Linke liegt auf einem Stundenglas; er braucht es nur zu wenden, wenn alle Sandkörnchen aus der einen Seite in die andere niedergerieselt sind, und eine große Kultur sinkt zusammen, eine Religion schwindet, um einer neuen den Platz einzuräumen. So geht es fort im ewigen Wechsel, wie Wellenberg und Wellental des Weltmeeres. Die am jähen Abhang unter diesem Stundenglas und unter Schnee- und Gletscherhängen klebenden, sich ängstlich anklammernden und Halt suchenden Gestalten geben diesem Gedanken weiter symbolischen Ausdruck; es sind Moses in schneeweißem glänzenden Bart, Christus mit der Dornenkrone und Brahma mit dem indischen Diadem. Mit gebrochenen Augen, das erhabene Haupt zur Seite im Tode geneigt, liegt Zeus zwischen diesen Gestalten, die noch leben, aber mit Gebärden furchtbarer Angst die Arme emporstrecken, während das Heidentum, noch durch eine zweite nackte Gestalt verkörpert, entseelt den Abhang hinunter stürzt. Wann wird der Riese das Stundenglas von neuem wenden? Mit einer furchtbaren Starrheit blickt er aus dem Bilde heraus; Trümmer gewaltiger Bauten dienen ihm zum Schemel seiner Füße. So thront der ewig Unwandelbare, der erhaben ist über den Wechsel alles Irdischen, über allem, was wandelbar und vergänglich. Und das ist alles Menschenwerk, der Menschen Denken und Phantasie. In Trümmern liegt, zwischen zerschlissenen Eichbäumen, was einst groß und gewaltig und Symbol unbeschränkter Gewalt war: das Kolosseum

(ganz links) und die Riesenwerke der römischen Kaiserbauten (die Substruktionen des Augustustempels auf dem Palatin, unter den Füßen des Riesen). Der Mensch aber, der all dies schuf, der auch jene Götter und Religionen „nach seinem Bilde“ schuf, steht selbst nackt, hilflos, unschuldig unter der Macht des erbarmungslosen, unnahbaren Herrschers Schicksal. Auf dem im Hintergrund mit Bautrümmern bedeckten Hochplateau, das sich als leere weiße Fläche über das ganze Bild erstreckt, sehen wir vorn den Menschen, eine nackte Jünglingsgestalt, die mit vorgestreckten Armen nach rechts schreitend beim Anblick des Abgrundes schaudernd zurückfährt, in dem alles versinkt, auch die Götter, die er schuf. Integer vitae, scelerisque purus, diesen Anfang aus einer Horazischen Ode, hat Klinger unter das Blatt geschrieben. Auch „reines Herzens und frei von Fehl“ sind wir der unenträtselbaren Schicksalsmacht unterworfen, der Tragik der Vergänglichkeit.

2. Der Krieg ist noch nicht vollendet.

3. Pest (Abb. Kunstwart 17 I). Das zuletzt (1904) entstandene Blatt des Zyklus, in seiner realen Phantastik von schauerlicher Schrecklichkeit. Ursprünglich hatte Klinger die Idee der Pest in einer anderen Darstellung gegeben. Ein Probedruck im Dresdener Kabinett zeigt vier Männer im orientalischen Gewand, die um die als Mumie gewickelte Leiche eines Jünglings wehklagend hocken. Er geht zurück auf eine Jugendzeichnung, die das Leipziger Museum besitzt und der die Bibelstelle zugrunde liegt: Gott schlägt die Erstgeburt der Ägypter. Das neue Blatt ist völlig anders. Wir blicken in einen Krankensaal; Bett reiht sich an Bett, in denen die Pestkranken mit dem Tode ringen. Grausige Szenen spielen sich ab. Dahinten flehen zwei jugendliche Kranke mit eindringlicher Innigkeit zum schwarzen Kruzifix. Ihre Sinne sind noch klar. In der Ecke betet eine Schwester mit den Sterbenden in gläubiger Inbrunst. In tiefster Verzweiflung, das Haupt in die Hände gestützt, sitzt ein Greis auf dem Bettrand; in Todesangst quellen ihm die Augen vor; andere winden sich in den furchtbaren Qualen und heißem Fieberwahn. Furchtbar diese stieren Blicke, die von dörrendem Fieber ausgezehrten Leiber, die letzten Zuckungen der Sterbenden in den Gesichtern, in den verkrampften Händen und Füßen. Unheimlich, wie das Pestfieber diese Körper ausgehöhlt und aufgezehrt hat. Entsetzlich, wie da einer den letzten Todeskampf kämpft, und schon sitzen zwei Raben auf der eisernen Bettstelle am Fußende und warten der sicheren Beute. Hinten an der Tür steht ein schwarzer Sarg, der einen abholen soll; der kräftige Mann im Korridor sucht mit Gewalt das Fenster zu öffnen, wird aber vom Pesthauch

angeweht. Diese Krankenhausszene ist mit realistischer Schärfe in allen Einzelheiten gesehen; die eisernen Bettstellen, die Bettücher, strohgeflochtene Stühle und zufällige Einzelheiten, alles ist unmittelbar aus der Wirklichkeit genommen. Aber nun das Größere an diesem Blatt: dieser bis in alle Details realistische Krankensaal ist in die Sphäre grausiger Phantastik erhoben, mit einer so merkwürdigen Kraft der Vergeistigung, daß sich die Mittel kaum analysieren lassen. Der Pesthauch weht durch diesen Raum, die Pest, die niemand sieht; nicht ein Ungeheuer ist sie, etwas Unfaßbares, Ungreifbares, Unsichtbares. Wie hat hier Klinger dieses Unheimliche sichtbar gemacht! Die Fenster des Krankensaales sind auseinandergeschlagen, daß die Vorhänge wehend aufbauschen und gespenstig flattern, grausig, geisterhaft. Ein schwarzes, flügelzerzaustes Rabenungetüm, der schwarze Pestvogel, ist hereingeflogen, und die Menschen werden fahl und grau und sterben dahin in grausigen Qualen. Das ist die Pest, wir sehen sie in den jäh emporflatternden Vorhängen, in dem geisterhaften über den Kranken schwebenden Vogel, den eine barmherzige Schwester vergeblich mit heiliger Entschlossenheit, mit mächtig ausgreifendem Arm einen Rosenkranz schwingend, zu verscheuchen sucht, während sie mit der Linken den sterbenden Kranken schützt, der die matten Arme wie abwehrend noch im Scheiden emporhält. Herrlich ist die Energie in dieser Frauengestalt, ein ergreifendes Bild der weiblichen Caritas. Die Wirkung wäre aber noch nicht vollständig ohne die virtuose Behandlung des Lichtes. Bewegung und Licht sind die gespenstige Seele dieses Bildes; durch ihre unerhörte durchgeistigende Kraft erheben sie das Wirkliche ins Phantastische, lassen sie Sichtbares und Unsichtbares in einer unheimlichen Weise zusammengehen.

4. Elend (Abb. 33). Es ist das ergreifendste Bild menschlichen Elends und des geistigen Todes, den die Massen in der Fronde durch harte Bedrückung und Knechtung im Dienste der Gewalt und des Luxus erleiden. Die Menschen sind ins Joch gespannt gleich dem Vieh, ein reich verziertes kolossales antikes Säulenkapitäl auf einem Karren hinter sich herziehend. Das Reliefbildnis eines lorbeergeschmückten Cäsarenkopfes ist dem Kapitäl eingemeißelt; ein herrlicher, schlanker Akanthus und vier Widderköpfe an den Ecken sind in diesem reichen Blatt eine ornamentale Erfindung von besonderer Schönheit. Ungemein wirksam hat Klinger den Augenblick einer kurzen Rast gewählt. Die Situation ist ausgeschöpft bis auf das letzte Detail; in keinem Blatt ist Klinger Dürers Kupferstichkunst so nahe gekommen wie hier. Die prägnante symbolische Form

für die Idee zerrüttender, harter Arbeit, monotoner Industriearbeit, die zur Verrohung, zu geistigem Stumpfsinn, blödem, tierischem Hinbrüten, zu geistiger, gemütlicher, körperlicher Verkümmerung führt, mag Klinger



Abb. 33. Das Elend. Radierung. (Aus Vom Tode II. Op. XIII, 4.)

wohl eine Anregung des Altertums gegeben haben, die Riesenbauten der Pharaonen mit den Hunderttausenden von Arbeitssklaven. Wie sie als williges Lastvieh verwendet wurden, konnte er auf den feinen Flachreliefs der ägyptischen Kunst anschaulich erzählt sehen. Aus diesen geschicht-

lichen Bildern wuchs ihm diese ergreifende Allegorie menschlichen Elends, die uns im Innersten packt und aufregt. Mit aufgehalftertem Joch sitzen die Unglücklichen, Männer und Weiber jedes Alters, auf der Erde. Dieser Augenblick des Ausruhens ist so wunderbar dargestellt, daß man förmlich spürt, wie dieses ermattete menschliche Zugvieh geräuschvoll hastig zu kurzer Rast niedergesunken ist; es bleibt im Joch, ein wenig verschnaufend; denn schon knüpft der Treiber einen neuen Knoten in die Peitsche, und mit Knall und Hü und Hott wird das Gespann weiter ächzen. Diesen Eindruck des Momentanen erreicht Klinger trotz der bis zum Äußersten getriebenen „Dürerschen" Durchbildung des Details. Die Ärmsten benutzen die kleine Frist, in aller Eile ihr karges Mahl einzunehmen, das ihnen von einer Magd aus einem großen Topf in ihre Blechnäpfe gelöffelt wird. Wir hatten Klinger schon früher als einen Meister in der Individualisierung von Massen, von Köpfen niederer plebejischer Physiognomien kennen gelernt. Das Bedeutendste hierin gibt er in diesem Blatt. Jede Gestalt ist mit größter Präzision in diffusem Lichte durchmodelliert, und zwar das Stumpfe, Gedrückte, Schwere, die ganze Qual des Daseins, das kümmerliche Hinvegetieren, das Verschmachten, das Verbissene und das Verschmitzte, das Verrohte und Verkommene. Die drei im ersten Joch: ein alter Mann, der sein Töpfchen ausgelöffelt und nun ermattet die schwere rechte Arbeitshand auf das kahle gesenkte Haupt legt; diese einfache Geste ist ganz ergreifend; die Linke liegt auf dem rechten Knie; charakteristisch sind die großen, unförmlichen Hände. Neben ihm hockt ein junges üppiges Weib; ganz stumpfsinnig und gleichgültig hat es die Arbeit noch nicht machen können, denn sie hat den Säugling an die Brust gelegt. Mit stumpfem Behagen schaut der derbe Bursche neben ihr, der dem wohligen Gefühl der Muskelabspannung ganz hingegeben ist, dem saugenden Kinde zu. Der echte Typus des Arbeitssklaven mit stark entwickelten Gliedmaßen, die er wohlig ausruhend ineinanderschiebt, niedrigem Schädel und blödem, fast tierischem Gesicht. In der zweiten Reihe ein schon wackeliger Greis; abgepeitscht, halb verhungert hält er mit zitternden Händen seinen Topf empor und bittet mit flehendem Blick die Magd um Nahrung, die ihm den letzten Rest aus dem Kessel gibt. Furchtbar ist dieser Blick und der verhungerte Ausdruck. Ein junger Mann, mit intelligentem Ausdruck, sitzt in düsterem Grübeln; er sinnt auf Taten. Dann ein Niggerkopf, ein Arbeitstier, das nichts anderes kennt, ein Greis mit ganz verschmitztem Gesicht. Weiter hinten scheinen zwei ins gleiche Joch Gespannte wild aufeinander loszufahren; man sieht nur einen erregten Kopf und eine heftige Hand-

bewegung. Auf all den Gesichtern, die nur wenig über das Joch hervorragen, liegt dumpfe Verzweiflung. Der auf dem Wagen sitzende Kutscher verhandelt inzwischen mit einem hausierenden Juden, der in seiner mauschelnden Geste sehr echt ist. Vorn aber steht dominierend die herkulische, muskelzähe Gestalt des Fronvogts (des „Riemenknüpfers“); mit hartem, mitleidlosem Gesicht knüpft er in wollüstig-grausamer Vorfreude in seine vielschwänzige Lederpeitsche neue Knoten. Diese Gestalt hat Klinger mit ganz besonderer Liebe ausgeführt; eine sorgfältig durchgeführte Kohlestudie (12.—19. Mai 1892) besitzt das Dresdener Kabinett, ebenso einen sitzenden Akt mit Teilstudie zu einer Sitzfigur (8. Juli 1892). Dieser „Riemenknüpfer“ hat mit Dürerschen Gestalten, z. B. den Geißlern der Kupferstichpassion, eine große Ähnlichkeit sowohl in der harten Energie des Körperlichen wie in der peinlichen Durchführung des Stofflichen, der Sandalen, der aufgestreiften Lederhose, der einzelnen Lederriemen, des eigentümlichen, federgeschmückten Hutes. Auch Dürer liebte derartige kostümliche Erfindungen und phantastische Ausstaffierungen. Der Geist Dürers ist in diesem mit Zeichnung gesättigten Blatte allenthalben tätig. Diese Stehfigur läßt sich mit den männlichen Gestalten Dürers, Mantegnas und Signorellis auf eine Stufe stellen. In voller Plastik durchgeführt, ganz Sehne und Muskelkraft, steht diese Prachtfigur mit durchgedrückten Knien und gespannten Wadenmuskeln fest auf beiden Beinen. Ja, dieser Kerl steht. Mit einer Art zeichnerischer Wollust hat Klinger jede Form, jede Einzelheit dieser Komposition durchgeführt: das Nackte (Beine, Arme, Hände, Köpfe), das in dem diffusen Licht ein so kompliziertes Formenspiel ergibt, alle Stoffarten der Kleidung, der harte, grasbewachsene Boden, das zarte, schlanke Akanthusornament des Kapitäls, die mauschelnde Geste des Juden — das alles ist mit einer Subtilität und mit einem Gefühl für Formen und Lichtnuancen ausgeführt, die Klinger nicht wieder überboten hat. Man hat ihm diesen Detailreichtum zum Vorwurf gemacht, nicht allein an diesem Blatte. Denn wer ihn grundsätzlich ablehnt, kann auch die Entwicklung, die Klingers Griffelkunst genommen hat, nicht gutheißen. Das „Elend“ ist für diese Prinzipienfrage besonders lehrreich, da eine erste Fassung existiert, die von der zweiten wesentlich abweicht. H. W. Singer hat sie veröffentlicht (Deutsche Kunst und Dek., Bd. V, S. 44, dort auch eine Detailstudie in Federzeichnung) und dazu von seinem Standpunkt aus Stellung genommen. Auf dieser ersten Fassung (sie ist äußerst selten, nur in zwei Abdrücken vorhanden) fehlt noch die Gestalt des Fronvogts (der Klinger dann seine besondere Liebe schenkte), die des Mannes, der

seine Notdurft verrichtet (eine etwas peinliche Figur, wie sie auch Rembrandt sogar mit gewisser Vorliebe anbrachte, wohl um die Realität noch sinnfälliger erscheinen zu lassen), und der jüdische Schacherer. Das ganze Blatt ist in einem düsteren, schweren Helldunkel gehalten, das allerdings die Phantasie aufs stärkste anregt und beschäftigt. Deutliche zeichnerische Details sind so gut wie nicht vorhanden. Man wird mit einem Male gepackt und in die trübe wuchtig-schwere Stimmung hineingezogen. Es ist ein Prachtblatt der so heiß begehrten Kunst des Andeutens, „die uns ansporn, auf den angedeuteten Pfaden eine weitere Ergänzung vorzunehmen", nicht in Stichtechnik, sondern mittels Radiernadel und Aquatinta ausgeführt, „ein einfacher, markiger, prägnanter Vortrag". Das alles ist unbedingt zuzugeben, um so weniger aber die Geringschätzung der ganz anders gearteten endgültigen Fassung, die als vollkommen gleichberechtigtes Kunstwerk neben dem andern besteht; sie ist durchaus nicht „eine erbarmungslose Anhäufung von Detail"; der Unterschied besteht vielmehr darin, daß dort Licht und Schatten in stärkster, detailverschluckender Konzentration erscheinen, hier allverbreitet und aufgelöst, daß die Zeichnung in den feinsten Subtilitäten der Form hervortritt. Die Stimmung des Blattes ist darum nicht weniger einheitlich; sie hat nicht die gleiche düstere Schwere, aber sie ist komplizierter. Daß ihr dabei die Vehemenz des Ausdrucks nicht fehlt, dafür sorgt der die Sklavenmenge abschließende düstere Hintergrund, die beiden mächtigen, eng aneinanderstehenden Pappeln, vor denen hell das Kapitäl steht, und weiter am Horizont die dunkle, gespenstig bewegte Silhouette eines zweiten Gespanns. Wie ein dumpfes Brausen des Windes geht es durch die Natur, wie ein schaurig-schweres Klagelied vom menschlichen Elend. Und doch glimmt in diesem düsteren Gemälde ein schwacher Lichtstrahl. Das marmorne Prunkkapitäl ist der „Held" der Komposition; es soll zum Aufbau eines Prachtgebäudes dienen, soll einen Teil eines mächtigen Kunstwerkes bilden. So verrichten die stumpfen Sklavenmassen Kulturarbeiten; sie werden geopfert, damit das Ganze, damit die Schönheit lebe.

5. Genie. Das Dresdener Kabinett bewahrt einen Abdruck einer verworfenen Platte (vom 29. Jan. 1888), dessen Darstellung der Prometheusgedanke zugrunde liegt. Zur Linken sitzen zwei Frauen am Klavier und spielen vierhändig, während die Geister der Kunst über ihnen emporschweben. Der Künstler aber, dessen Schöpfung die Menge begeistert, zu dessen Füßen ein Genius ruht, ihm den Lorbeerkranz zu reichen, sieht Entsetzliches: er sieht den strebenden, ringenden Menschengeist in der Gestalt des Prometheus von Geiern zerfleischt.

In der zweiten, endgültigen symbolischen Darstellung der Tragödie des Genies (zu gleicher Zeit wie die „Pest", 1904 entstanden) ist der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit durchgeführt. Die Szenerie des Blattes ist eine ideale Küstenlandschaft mit edelgebildeten Vorgebirgen und Meeresbuchten in zarten Umrissen. Eine große Baumgruppe erhebt sich auf der schmalen Höhe eines solchen ins Meer hinaus strebenden Bergzuges. Der Blick des Beschauers wird tief in das Bild hineingeführt und weitet sich in der landschaftlichen Ferne. Klinger weiß, welche unergründliche Stimmungskraft in so mächtigen hochragenden Baumgruppen liegt, und er weiß diese Stimmung in ihrer erschauernden Größe in seinen Kompositionen zum Ausdruck zu bringen. Ein bezeichnendes Beispiel sahen wir am „Elend". Auch hier beherrscht die Baumgruppe, die wie der Chor eines Domes aufstrebt und ihre Kronen zum herrlichsten Gewölbe zusammenschließt, die Stimmung des ganzen Bildes. Zu beiden Seiten schweift der Blick hinaus über die bergigen Wiesenhänge, Wälder und Felsen auf die weite Fläche des Meeres. Blumiger Boden breitet sich im Vordergrund aus, und die weite, überaus schöne Landschaft südlicher Herrlichkeit ist von reinen Lüften durchsonnt. Hier oben auf freier Höhe über den blumigen Rasen schreitet der Künstler, in schwarzer eng anliegender Kleidung, und an seine Schulter gelehnt, in lichter griechischer Gewandung, eine weibliche Gestalt: die Phantasie. Eine Hamletsche Natur, möchte der Künstler seine Seele emporlenken, wo „die Götter wandeln im Licht, auf weichem Boden". Doch auch das Genie ist ein Mensch in seiner Ohnmacht, seiner Vergänglichkeit. Auch ihm ist es nicht möglich, sich von der Schwere und dem Elend des Seins zu befreien. Verbissen und voll Bitterkeit schaut er zurück nach der entsetzlichen, in Lumpen gehüllten Menschengestalt, die ihm, mit Hand- und Fußschellen gefesselt, stieren Blickes mit vorgestreckten Händen nachschleicht; eine grausige Verkörperung der im Alltag, in Fronarbeit und grauem, lichtlosem Einerlei lebenden Menschheit. In der Form dieses Gegensatzes und Kampfes irdischer Gebundenheit gegen die aufstrebenden Ideale äußert sich im Leben des Genies der Todesgedanke. Die technische Ausführung dieses Blattes ist von höchstem Reiz, von einer herrlichen Zartheit und Freiheit der Linien, einer lichten Schönheit der Töne und einer vollendeten zeichnerischen und malerischen Durchbildung. Aber in die harmonische Ausgeglichenheit des Landschaftsbildes, in die subtile Durchführung von Hell und Dunkel und den leisen, feierlich erklingenden Bewegungsrhythmus fügen sich die Gestalten allerdings nicht mit zwingender Notwendigkeit ein.

Auch lassen sie die Körperformen unter der Gewandung vermissen, die in diesem Falle nicht „das tausendfältige Echo“ des Körpers ist. Ein Vergleich dieser Muse mit dem verführerischen Weib der Versuchung, des ganzen Blattes mit „Zeit und Ruhm“ wird das genauer verdeutlichen.

6. Der Gelehrte (Philosoph). Ein geistvolles Epigramm, keine monumentale Komposition; insofern fällt das Blatt aus dem Charakter des Ganzen heraus; es hat mehr gedanklichen als künstlerischen Wert und gehört in die Gruppe der Klingerschen Rebusse und Scharaden; auch hat es einen stark ironischen Beigeschmack. Der wissenschaftliche Forscher hat den steilen, schnee- und eisbedeckten Gipfel der Erkenntnis nahezu erklommen. Da verliert er seine Brille, sie rutscht ein wenig den Schnee hinab, und doch ist sie ihm für immer unerreichbar. So hängt er knapp unterhalb des Gipfels mittels einer Schlinge an seinem in den Schnee gestoßenen Bergstock, mit ausgestrecktem Arm nach der Brille strebend; er wird sie nimmer erreichen. Ohne dies winzige, kleine Ding aber ist er hilflos und aller Macht beraubt, denn nur durch die Brille kann ja der Gelehrte erkennen, ohne Brille sieht er nichts; so hat ihm auch eine unsichtbare Hand seinen Lebensspruch auf den Schnee geschrieben: Sciens nescieris. Eine übertrieben hohe Meinung hat hiernach Klinger vom Gelehrten nicht; das läßt sich kaum behaupten.

7. Herrscher. Der Wahn des Herrschers, die Eroberungsgier, werden zum Massenmörder. Die ganze Szene mutet an wie eine Holbeinsche Renaissancekomposition. Auf einer Plattform der Fürst mit Gemahlin und Söhnchen in reichem Renaissancekostüm. Der Tod in reichem Kanzlerornat, einem gold- und edelsteinstrotzenden Prunkgewand, eine Krone auf dem Haupt, überreicht ihm kniend Schwert und Brandfackel, damit er den kulturzerstörenden, menschenmordenden Krieg ins Land trage. Dem Fürsten winkt, was der Tod selbst auf dem Haupte trägt, die Königskrone. Hinter dem Tod stehen die Generäle des Fürsten, den Krieg verlangend. So nimmt der Fürst mit finsterer Entschlossenheit Schwert und Fackel entgegen, taub gegen das flehentliche Bitten der Fürstin, das besonders in dem Blick dieser mit schwerem Pelz kostümierten Frauengestalt liegt. Noch ein kleiner symbolischer Zug: mit finsterer Energie preßt der Fürst seinen Sohn an sich, der auch schon an sein kleines Dölchlein faßt; der Krieg hört nimmer auf, von Generation zu Generation wird er von neuem entbrennen. Hinter dieser Szene auf der Plattform dehnt sich im heiteren Glanz der Sonne eine friedliche Landschaft, mit Äckern, rauchenden Schloten, einem Hafen, in dem sich die Schiffe drängen, Stätten

friedlicher Arbeit, menschlichen Gewerbefleißes, die bald widerhallen werden vom Lärm des Krieges.

8. Und doch (1888). Der nackte Mensch allein in der Natur, den elementaren Gewalten von Licht und Finsternis gegenüber. Und er ist stark genug, nicht verzweifelnd zusammenzubrechen, sondern sich zu einer stürmisch-großartigen Bejahung des Daseins aufzuringen. Dieses elementare Aufringen kommt sowohl in Ausdruck und Haltung des nackten Riesen wie in den wogenden Massen von Licht und Dunkelheit zu einem ganz hinreißenden Ausdruck. Wir bewundern hier Klinger den Maler, der breite Massen in den mächtigsten Rhythmen in Bewegung setzen kann. Mit erhobenen Armen, fliegenden Haaren und flammendem Blick schreitet der jugendliche Menschheitsriese der aufgehenden Sonne entgegen, die über der Hügellandschaft aus schweren Wolken und Nebeln bricht und in sieghaften Strahlen weithin wallt. Dieses Licht hat etwas ganz Mystisch-Großes, es ist eine irrationale Macht, welche aus ewigen Weiten in die Dunkelheit bricht. Klinger steht mit dieser einfachen, aber großartig rhythmisierten Komposition auf dem Boden Grünewalds und Rembrandts, und wir erkennen mehr und mehr, daß auch er in die Zahl der großen „Lichtkünstler" eingereiht werden muß. Mit seinen Füßen steht der junge Riese in Nacht und Grauen, in deren feuchtem, schwerem Dunst Schlangen und häßliches Gewürm hausen; das Haupt aber trägt er hoch im Äther, dem ewigen Licht zugekehrt. In dieser Menschengestalt ist der Ausdruck strömenden, neuen Lebensgefühls ganz unmittelbar groß. Wie die Brust aufatmet und sich badet im erquickenden Morgenrot! Die Augen sind von jenem eigentümlichen Ausdruck pantheistischen Gefühls wie die Harfenmaske der Evokation in der Brahmsphantasie. Und der ganze Körper strafft sich von stürmischem Lebenswillen geschnellt empor; jede Muskel wird von diesem Willenszentrum regiert. Eine Federstudie zu diesem Akte, der sich leuchtend von dunklem Grunde abhebt, besitzt das Dresdener Kabinett (auf grauem Papier, die Lichter weiß aufgesetzt, vom 26. Jan. 1885). Von den jüngeren Künstlern hat besonders Ludw. v. Hofmann in seinem Gemälde „Tal des Schreckens" diesen Kampf zwischen Licht und Finsternis in einer visionären Komposition dargestellt. In Klingers „Und doch" klingt derselbe prometheische Lichtjubel wie in Byrons und Shelleys pantheistischen Sonnenaufgangs-Hymnen.

9. Mutter und Kind (Abb. 34). Das Blatt ist die erste Komposition, in der die Idee von der Kontinuität des Lebens, das ewige Erneuerungsgesetz der Natur, auf eine ebenso einfache wie monumentale Form gebracht

ist. Es ist von einer ganz wunderbaren Poesie, von der sakralen Schönheit einer Totenmesse. In seiner streng stilisierten Anordnung und seinen Kontrasten von Hell und Dunkel, die eine monumentale Komposition von



Abb. 34. Mutter und Kind. Radierung. (Aus Vom Tode II. Op. XIII, 9.)

höchsten malerischen Reizen schaffen, gehört dieses Blatt zu den bedeutendsten und bedeutsamsten Schöpfungen Klingers. Wir sehen den Säugling auf dem im Sarge ausgestreckten Leichnam der Mutter kauern und

mit großen, erstaunten Augen in die Welt hinausblicken. Die Hilflosigkeit dieses kleinen, nackten Wesens, das schmerzliche Fragen des Nichtbegreifens ist unendlich rührend. Eine unsagbare Seelenschönheit aber gab Klinger dem Kopf der jungen Mutter. Daß er seine ganze Künstlerliebe darauf verwandte, sehen wir an der großen, in Kreide ausgeführten Studie im Dresdener Kabinett (vom 15. April 1889, in Kreide auf rosabraunem Papier); nächst dem Studienkopf zur Maria Magdalena der Kreuzigung ist es der schönste weibliche Studienkopf Klingers, von einer Zartheit der Zeichnung und des Lichtes und einer durchgeistigten Schönheit des Ausdrucks, daß man meint, nichts Vollkommeneres gesehen zu haben. Das Lächeln des höchsten, des Mutterglücks liegt noch auf den Lippen dieses bleichen Antlitzes, alles Erlittene und alle Seligkeit. An dem starren Winkel, den die Linie des Kopfes mit der Linie des Rumpfes bildet, hat man Anstoß genommen. Die Naturstudie zeigt denselben Winkel. Aber ganz gleich, ob die Natur die Veranlassung gegeben hat oder nicht, die Kopfstellung gibt dem aufgebahrten Leichnam eine so erhabene Schönheit, daß Klinger das Recht hatte, sie zu wählen, auch wenn sie in der Natur unmöglich ist. Die ganze Komposition aber hat im höchsten Maße den Stimmungswert tiefster Poesie. Der schwere Steinsarkophag, auf dem die junge Mutter aufgebahrt liegt, steht vor einem reich verzierten, säulengetragenen Prunkbogen, der einen Ausblick gibt in einen düsteren Zypressenwald, zwischen dessen dunklen Stämmen das ferne Meer erglänzt; vor den alten schwarzen Zypressen aber, da wo es am hellsten ist, sprießt ein zartes junges Bäumchen empor. Durch den dunklen Waldgrund rieselt in zarten Windungen ein schmales Bächlein dem Meere zu. Ihre höchste künstlerische Wirkung gewinnt diese Komposition aus der monumentalen Gruppierung, schon in linearer Beziehung aus dem durchgeführten Gegeneinander der Horizontalen des weiblichen Leichnams und des Sarkophages, in denen der Gefühlston des Todes gegeben ist, zu den rechtwinkelig schneidenden Horizontalen des Kindes, des Prunkbogens, des dunklen Waldes. Architektur und Wald steigen über dem Leichnam auf wie eine feierliche Kirchenarchitektur. Die gewundenen, gedrehten und mosaikgezierten Säulen, die den Bogen tragen, sind Reminiszenzen aus römischen Renaissance- und Barockkirchen. Die ganz herrliche Art, wie sie hier verwertet sind zu einer noch nie geschauten Phantasieschöpfung von höchster Pracht, gibt uns wieder einen wertvollen Einblick in Klingers geistige Werkstatt, in die einzelnen Stadien des künstlerischen Prozesses. Mit den Linienkontrasten verbinden sich die Kontraste von Hell und Dunkel, auf denen das Ganze

aufgebaut ist. Der zarte Frauenleichnam in dem hellen Totengewand auf dem schwarzen Marmorsarkophag, das tiefschwarze Haar, das bleiche Gesicht und die weißen Blütensterne im Haar, der helle, blumen- und grasbewachsene Waldboden in dem unteren Sarkophagausschnitt, das nackte Knäblein, das hell vor dem schweren Walddunkel steht, der Durchblick auf das hellleuchtende Meer und der Architekturbogen als lichte Umrahmung, das ergibt ein harmonisches Ineinandergreifen von Kontrasten, die dem Bild seine vollkommene Abgeschlossenheit und Einheit geben, die letzte Reife des großen Kunstwerkes.

10. Versuchung (Abb. Kunstwart 13 II). Unter diesem Titel gibt es einen Stich von Dürer: ein nacktes Weib mit winkend vorgestrecktem Arm und lockender Gebärde erscheint einem lüsternen Doktor als verführerisches Traumbild; der Teufel liegt ihm, der auf der Ofenbank sitzt und sein Schläfchen hält, mit dem Blasebalg am Ohr. Das Motiv des verführerischen Weibes finden wir auch bei Klinger; aber welche Gedankenwelt weiß er mit diesem Motiv vor unserem geistigen Auge zu erschließen, indem er es mit dem Johannesmotiv verbindet. Wer ein Johannes sein will, wem das Schicksal eine große Mission auferlegt hat, also der große Mensch, das Genie, der Schöpfer neuer Werte und Welten, der einsame Pfadfinder, der im Sonnenbrand der Erkenntnis steinigte Pfade geht, muß sein Leben und seine Kraft einzig dieser Aufgabe weihen. Er muß sich zum Werkzeug seiner Idee machen, damit sie Wirklichkeit werde, zu einem kategorischen Imperativ, dem die Menschheit Gefolgschaft leisten muß, wie einem Buddha, Christus und Mohamed, wie den Großen im Reiche der Kunst. Ursprünglich verwies eine später aus der Platte beseitigte Aufschrift (Probeabdruck Dresd. Kab.) auf Matth. IV, 8—10: „Du sollst anbeten Gott deinen Herrn und ihm allein dienen". Man könnte das Blatt auch mit einem Zarathustraspruch Nietzsches interpretieren: „Ich trachte nicht nach meinem Glück, ich trachte nach meinem Werk." Wie Dürers „Ritter, Tod und Teufel" ein Symbol menschlicher Unerschrockenheit und Tatkraft ist, so ist dieses ein Lebenssymbol des Genies. Wie Nietzsche das Dürersche Blatt geistvoll auf Schopenhauer deutete, so kann dieses künstlerisch auf gleicher Höhe stehende jedem großen Schaffenden ein Memorandum sein. Jedenfalls ist es eines der großartigsten, die Klinger geschaffen hat. Eine edle Jünglingsgestalt weist mit energischer Gebärde die schimmernde Krone zurück, die ihm ein lüsternes Weib anbietet. Dieser Darstellung liegt die biblische Szene zugrunde, wo der Versucher auf einem hohen Berge an Christus herantritt und ihm alle Herrlichkeit der Welt zeigt. Die Umdeutung des Versuchers zu einem sinnlich ver-

führerischen Weib ist echt Klingerisch. Diese Frauengestalt ist die sinnbetörendste weibliche Phantasiegestalt, die Klinger geschaffen hat. Christus wurde zu jener symbolischen Johannesgestalt, und für das „Hebe dich weg von mir, Satanas!" hat Klinger eine Johannesgeste gefunden, die nur in dem Armmotiv der Kassandra ihresgleichen hat. Mit klarem Willen weist Johannes die gleißende Krone zurück, die weltliche Macht verheißt, und den wollüstigen Körper des Weibes, der zum Sinnengenuß einlädt. Die beiden Gestalten sind wunderbar zu einer Gruppe komponiert, körperlich und seelisch zueinander in kontrastierende Beziehung gesetzt. Schon das lässige Stehen des Weibes, die leichte Kniebeuge und das leise Herandrängen an den nackten, nur mit einem Fell bekleideten Körper des Mannes gibt ihr einen sinnlichen Zauber, der sich durch den von unten vordrängenden lockenden Blick des Auges und die sinnengierigen Lippen bis zur atemberauschenden Schwüle steigert. Aber noch nicht genug des verführerischen, des sinnlichen Rausches. Klinger hat diese weibliche Gestalt mit einem Phantasiekostüm bekleidet, das in seinem erstaunlichen Zauber, in seinem verschwenderischen Reichtum und der geheimnisvollen Anpassung an die wollustatmende Gestalt des Weibes einen Vergleich mit Rubens' und Rembrandts Frauengestalten nahelegt. Klinger schwelgt hier in der sinnlichen Wirkung des Stofflichen: der schwarze Sammet des engen Kleides, aus dem das Nackte (Hals, Brust und Arme) kühl und weich hervorleuchten, in dem breiten Seitenschlitz das Weiß der schimmernden Seide und nach unten die schwere Verschnürung, der breite Gürtel mit dem Lorbeerornament, an dem die rechte Hand nestelt, bereit ihn zu lösen, die Corsage, um die, die Brust umsäumend, eine breite Girlande duftender Narzissen gelegt ist, die mattweiße Perlenschnur im schwarzen Haar, die Armspangen, die ein wallendes, reich fließendes Schleiergewand halten, das alles gibt dieser Gestalt eine sinnliche Schönheit von großer Pracht. Hier ist es schwül von heißem, schwerem Blumenduft, er steigt aus den Hyazinthen auf, die die nackten Beine der beiden Gestalten umdrängen, er entströmt den Narzissen an der Brust des Weibes. Aber auch Höhenluft ist in diesem Bilde, weiter sonniger Äther. Mit dem Blick, den wir über die tiefliegenden bewaldeten Hügelketten hinaus über das Wüstenland bis an den fernen Horizont schweifen lassen, gewinnen wir den Eindruck der Freiheit, der geistigen Helle, der schließlich in dieser herrlichen Komposition dominiert. Zudem ist die abwehrende Geste des ausgestreckten Mannesarmes von einer solchen Energie und Wucht, von einer solchen „Klingerschen" Zähigkeit, daß die berauschendschöne Sinnlichkeit des

Weibes dagegen kaum aufkommen kann. Mit welcher plastischen Fülle sind die Gestalten ausgestattet und in ihrer ganzen Herrlichkeit rund und frei in die Luft gestellt! Das Nackte ist meisterhaft gegeben; wie steht diese wunderbare Johannesgestalt, wie die Engel auf Signorellis Höllensturz, fest mit durchgedrücktem Knie, in stolzem Selbstbewußtsein! (Aktstudie in Kreide, Dresdener Kabinett, in Photogravüre Klingerwerk Taf. 49.) Und beide Köpfe sind wahrhaft großartige Charaktertypen Klingerscher Kunst, von stärkstem Innenleben erfüllt, klar und prägnant in der Zeichnung. Der männliche Stolz, der abweisende Spott um die bartlosen Lippen, das breite, muskelstrenge Gesicht dieses Johanneskopfes, das von wildgewachsenem Blondhaar umrahmt wird, die Härte des Willens und die sonnige Schwärmerei, die beide sich in diesen Zügen ausdrücken, und die herbe Kraft in diesem Männerleib sind von einer solchen Schönheit, daß wir hier einen Idealtypus germanischer Männlichkeit erkennen, wie Donatellos heiliger Georg der Typus des jugendlichen christlichen Ritters ist. Die Komposition verrät die erfahrene Weisheit des Künstlers, der tief in den Geist der italienischen Monumentalkunst eingedrungen ist. Man vertiefe sich nur einmal in die Arm- und Handmotive, den eigentümlichen Parallelismus in Bewegung und Gegenbewegung, um zu sehen, wie hier überall in leisem Rhythmus von äußerstem Reiz die ordnende Hand des reifen Künstlers waltet.

11. Zeit und Ruhm (Abb. 35). Das Motiv ist schon in einer Jugendzeichnung enthalten, dem „Schritt der Zeit" (Christus von einem Riesenfuß in ein offenes Grab getreten). Hier nun führte die Idee zu einer unvergleichlich herrlichen Schöpfung, die den Gipfel von Klingers Griffelwerk bezeichnet. Wie Klinger die gewaltigen Gestalten mit der reichen landschaftlichen Szenerie zu einer wunderbaren räumlichen Wirkung gebracht hat, geht selbst noch über die „Versuchung" hinaus. Auch Dürer hatte in seinem „großen Glück" das Schicksal dargestellt als eine gleichgültig hinschreitende Gestalt. Klinger schuf für seine Schicksalsgestalt eine große Gebärde und eine Macht des Schreitens, wie sie die ganze Kunst nicht wieder aufzuweisen hat. Die „Zeit", unter deren Schritt alles hinsinkt, auch die herrlichsten Taten des Menschen und der glänzende Ruhm der Großen, ist dargestellt durch die Titanengestalt eines Mannweibes von überirdischer Kraft und erschreckender Großartigkeit. Das furchtbare Medusenhaupt ist von Schlangen umzingelt, ein Panzer umfängt Brust und Leib, die Rechte ist in die Hüfte gestemmt, die Linke umfaßt einen gewaltigen geschulterten Hammer. Die starre Unerbittlichkeit in Blick

und Schritt hat Klinger noch einmal dargestellt auf der Entführung des Prometheus mit gleich mächtiger zwingender Wirkung. Ein gewaltiger



Abb. 35. Zeit und Ruhm. Radierung. (Aus Vom Tode II. Op. XIII, 11.)

Ernst ist in dieser Gestalt, man fühlt die unwiderstehliche Vehemenz ihres klirrenden Schrittes und ist gebannt von der sinnberückenden

Macht, die von ihr ausgeht. Dieser Schritt ist nicht wie der Ansturm von Dürers und Cornelius' apokalyptischen Reitern, er ist nicht der Kampffuror von Dürers Männerengeln, er ist nicht wie das Hinbrausen des Böcklinschen Krieges, er ist kein Überhasten, keine dramatische Aktion, kein Außersichsein, er ist ruhiges, ganz unbeirrbares gleichmäßiges Vorwärtsschreiten. Dieser scheinbaren Ruhe eine Bewegung von furchtbarer Kraft zu geben, ist wohl das schwerste aller Bewegungsmotive. Klinger erreicht diese Wirkung durch verschiedene Mittel, zunächst durch die Länge des Schrittes, dann durch die starre Haltung des Kopfes und den Blick ins Ungewisse. Die Wirkung würde aber noch nicht absolut zwingend sein ohne die Gegenbewegung der in das Gras gesunkenen Gestalt des Ruhmes und ohne die bewegten Riemenzierate, die vom Panzer über den Leib hängen; sie sind nicht nur eine Kostümdekoration, sondern ein höchst wirksames Mittel, die Illusion des Gleichtaktes im Schreiten zu erzeugen. So gibt es vor diesem Schritt keinen Widerstand; der Boden scheint unter ihm zu dröhnen, alles blühende Leben zu erstarren und zu erbleichen. Die herrliche Frauengestalt am Boden krümmt sich vor ihm, in hilfloser Ohnmacht der Gewalt des Nahenden preisgegeben, dessen leicht erhobener Fuß, von ihren Händen in wirkungsloser Abwehr umfaßt, bereits ihren Leib zermalmend berührt. Man hat Klinger so oft den Vorwurf gemacht, daß er in seinen Gemälden zwischen den einzelnen Gestalten keine formale und seelische Gruppeneinheit zu komponieren verstünde. Daß er es kann und daß die reliefartige Anordnung dort Absicht ist, sehen wir aus figürlichen Kompositionen wie dieser und der Versuchung. Die Gestalt der Zeit ist eine Erfindung, die nur den Vergleich mit dem Höchsten zuläßt. Aber auch die geflügelte Frauengestalt des Ruhmes ist von großer Herrlichkeit, und ihr schmerzvoll schönes Hinsinken, der klagende Schmerzausdruck ihres übersinkenden Hauptes, in dessen wallendem Blondhaar der Lorbeerkranz dunkelt, und die vergebliche Abwehr des ausgestreckten linken Armes und der rechten Hand wirken mit gleich intensiver Seelengewalt wie das vernichtende Schreiten der Zeit. (Studie zur Zeit nach männlichem Modell vom 28. April 1888, und zum Ruhm, vom 19. Nov. 1888, s. Abb. 36, im Dresdener Kabinett.) Beide Gestalten gehören unlösbar zusammen; sie bilden eine vollkommene Einheit, wie sie selbst wieder mit der Landschaft eine Einheit bilden. Marées' Grundforderung einer kräftigen Raumillusion ist hier in vollendeter Weise erfüllt, allerdings mit wesentlich anderen Mitteln. Der hohe Standort der Gestalten gewährt uns den herrlichsten Blick in die reichste, blühende und schwellende Natur, in eine südliche Phantasie-

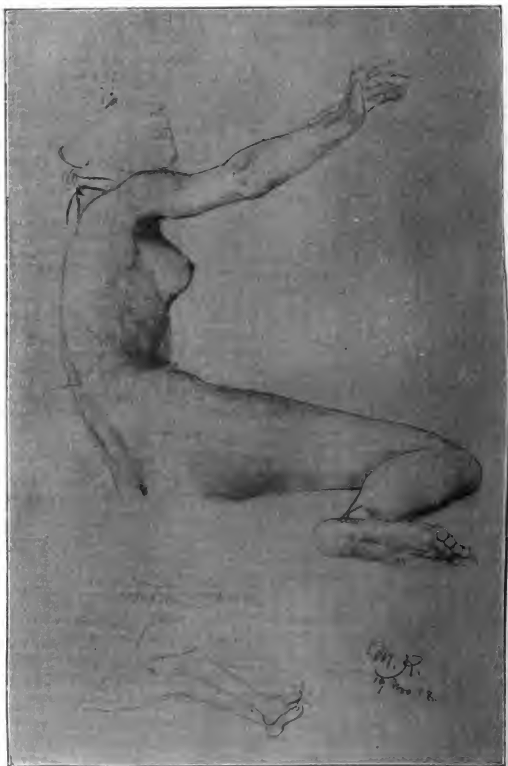


Abb. 36. Aktstudie zur Zeit aus Zeit und Ruhm.

landschaft mit Bergen und Meeresküste. Vorn erhebt sich als dunkler Grund hinter den hellen Gestalten blätterreiches Olivengebüsch; im hohen lichten Gras daneben liegt das Bruchstück eines antiken Tempelbaues. Dadurch werden die beiden Gestalten mit dem Vordergrund einheitlich verbunden und mit seiner energischen Betonung wird zugleich eine wundervolle Tiefe geschaffen. Wir blicken hinab in einen Zypressenhain. Die Marmorstatuen, die sich darunter bergen und die wir ganz klein sehen, erwecken in der Phantasie nicht nur die Vorstellung einer blühend-reichen südlichen Kulturwelt, sondern auch eines ungeheueren Raumes, in dem alles, was ihn erfüllt, in Sonne und meergekühlten Lüften lebendig atmet. Wir spüren die Sonne, die leuchtet und wärmt, den kühlenden Schatten unter Baum und Busch. Die unerschöpflich reiche Formenwelt, welche Klingers landschaftlicher Gesichtskreis umspannt, breitet sich hier aus, durch die ordnende Kraft des Künstlers zur Einheit in höherem Sinne zusammengefügt; aus der Fülle der herrlichsten Details treten große rhythmische Linienzüge, die den ganz wunderbaren malerischen und plastischen Reichtum dieser Komposition in harmonischen Massen zusammenhalten, deutlich, aber ohne die Aufdringlichkeit eines Prinzips heraus. Wie die Richtungslinie, die durch den Arm des „Ruhmes" und den Oberschenkel der „Zeit" gegeben ist, und die dunkle Vertikallinie des Mittelgrundes, die über die Baumkronen des Pinienhaines langsam nach der Meeresküste abfällt, mit den jach aufsteigenden Linien der Gestalt der „Zeit" und des weißen Felsens im Hintergrund den Raum schaffen, ist wohl eine der glänzendsten Lösungen, die die Kunst aufzuweisen hat.

12. An die Schönheit (Abb. 37, vollendet 8. März 1891, Rom). Wir können den Gedankengang des vorigen Blattes fortführen und sagen: diese bewunderungswürdige Kunst, weite landschaftliche Räume zu schaffen, erhält in dieser Schlußkomposition des Zyklus ihre Krone. Die Raumweite dieser berühmt gewordenen Landschaft ist nun wirklich die Unendlichkeit, in die wir blicken. Unsere Phantasie glaubt an sie. Es ist eine Wonne, darein zu versinken; sonst hat unser Ichgefühl ein unüberwindliches Sträuben, sich aufzugeben, hier wächst es wie von selbst in den hohen festlichen Rhythmus, in die vom Meerwind durchrauschte Natur hinein. Ja, hier ist alles belebt, hier spüren wir den Atem der unendlichen Natur; er zittert leise über die leichtbewegte Meeresfläche, er rauscht und rauscht fort und fort in gedämpftem Wogengang und in volleren Akkorden oben in der Krone der uralten Heldeneiche. Und der Lichthimmel, in dem die zarten Wölkchen schwimmen, durchsonnt den reinen Äther, daß das Licht



Abb. 37. An die Schönheit. Radierung. (Aus Vom Tode II. Op. XIII, 12.)

wie ein leichter Hauch über den blumigen Rasen huscht und die drängende Fülle des Laubes in frischem Glanze aufleuchtet und über die langgezogenen Rhythmen des wogenden Meeres silberne Lichtstreifen spielen. Und in diesem Sphärengesang liegt doch die keusche Stille der reinen Natur. „Oh selige Stille um mich! Oh reine Gerüche um mich! Oh wie aus tiefer Brust diese Stille reinen Atem holt! Oh wie sie horcht, diese selige Stille!“ Mit welchen Mitteln erreicht Klinger diesen Tiefeneindruck, dieses Gefühl des Unendlichen, Unfaßbaren, der feierlichen Größe? Durch zwei Mittel: die raumschaffende Kraft des Lichtes und die lineare Anordnung der raumverdrängenden Bäume und des betenden nackten Menschen in verschiedenen Raumschichten. Aber auch nicht eine Spur von abstraktem Prinzip ist übrig geblieben, der Eindruck ist ganz unmittelbar und frisch. Und die „Details“ kommen zu ihrem Rechte, „über allem Sichtbaren liegt der Zauber des Individuellen“; die Eiche ist eine Prachtschöpfung, sie ist ein Individuum, steht knorrig, frei, rund in der Atmosphäre und ist doch ein ganz notwendiger Teil des Gesamteindrucks. Um eine Raumillusion vollkommen zu machen, genügt es nicht, gewissermaßen das architektonische Gerippe des Raumes zu schaffen; man muß diesen Raum auch mit Leben füllen. Und das hat hier Klinger getan in einer bewunderungswürdigen Weise durch eine unvergleichliche Lichtbehandlung und Luftperspektive, die den weiten Raum als dufterfülltes Ganzes erscheinen lassen und ihn zum Atmen bringen. Der Himmel ist von einer Durchsichtigkeit, die jeden Gedanken an Materie ausschließt, über der Meeresoberfläche und der Wiese liegt Atmosphäre, die den inneren Kontakt zwischen Luft, Wasser, Erde herstellt. Die perspektivischen Verkürzungen führen in der feinsten Abtönung der Helligkeitsgrade den Blick so kontinuierlich in die Tiefe, daß sich das Gefühl der Raumeinheit bis zur sinnlichen Illusion steigert. Aber nicht Licht und Luft allein bewirken dieses Wunder und schaffen diesen beseligenden ästhetischen Genuß; es kommen noch die linearen Mittel dazu. Von großer Bedeutung ist der vorn rechts ganz am Bildrand aufsteigende Baumstamm, an dem sich Efeugerank emporwindet und der oben noch unter der Mitte seiner schlanken Krone vom Bildrand abgeschlossen wird. Dieser Stamm schafft nicht nur Raumtiefe, er führt auch den Blick aus dem Bilde heraus in eine unendliche Raumweite. Wäre er nicht oben abgeschnitten, so würde die ganze Landschaft an Wirkung bedeutend einbüßen. Im Mittelpunkt links steht die herrliche Eichengruppe, die sich aus duftigem, lockerem Gebüsch erhebt und bis an den Meeresstrand hinableitet; ihre raumverdrängende Bedeutung ist sofort klar; an ihrer Schönheit kann

man sich nicht so leicht sättigen. Ein solcher Eichbaum ist eben ein Individuum, dessen formvollendete Wiedergabe Klinger als des höchsten Preises wert erschien. Zwischen dem Stamm vorn und dieser Eichengruppe zieht sich die blumige Wiesenhalde von der vorderen Bildgrenze hin bis hinab zum Meere. Was an Raumillusion noch fehlt, wird erreicht durch die nackte Gestalt des betenden Menschen; er ist in die Knie gesunken, nur im Rücken sichtbar; das Gewand hat er abgeworfen und birgt das Antlitz in beide Hände, durchschauert und überwältigt von der Allgewalt und Erhabenheit dieses Naturschauspieles. Die Beredsamkeit dieses bebenden Rückenaktes ist erstaunlich. Der Körper ist so von Luft und Licht umgeben, daß bei ruhigem Betrachten des Bildes die Fläche schwindet und die volle Illusion des lufterfüllten weiten Raumes ersteht, in dem dieser Mensch atmet. Mit düsterem Grübeln in beängstigenden Todesphantasien in schwüler, schwerer Mondnacht leitete Klinger den ersten Todeszyklus ein, und das ganze gewaltige Werk schließt mit dieser herrlichen Offenbarung, dem ergreifenden Gebet an die Schönheit der großen Allmutter Natur, das uns als Glaubensbekenntnis Klingers mit doppelter Macht bewegt.

Die Brahmsphantasie. (Op. XII.)

Die geistigsten Menschen, vorausgesetzt, daß sie die mutigsten sind, erleben auch bei weitem die schmerzhaftesten Tragödien; aber eben deshalb ehren sie das Leben, weil es ihnen seine größte Gegnerschaft entgegenstellt.

Nietzsche.

DIE Brahmsphantasie ist das persönlichste Werk Klingers, wie der Zarathustra das Nietzsches, es ist auch sein tiefsinnigstes; hier spricht er die leiseste Sprache, die er je gesprochen, und läßt uns am tiefsten in das Innere seiner Seele schauen. Wie Michelangelo in seinem Jeremias sich selbst gab, so nehmen wir hier teil an den verschwiegenen Einsamkeiten des prometheischen Genies, an dem Schicksal des großen Menschen. „Um des Guten willen, das ich den Menschen tat, bin ich verdammt! Weil ich im Stab den Flammenquell verborgen — der Menschheit Künste sind Prometheus' Werk.“ Dieses Äschyleische Wort könnte man dem Ganzen als Motto vorsetzen. In einem der gewaltigsten Stoffe der Antike, der Prometheusmythe, fand Klinger die überwältigenden Bilderphantasien über das trotzige Kämpfen und stürmische Ringen des Menschen gegen die durch nichts zu erschütternde Macht und Größe der seligen Götter, die als ewige Schicksalsmacht über den Menschen walten. Hölderlins Schicksalslied und die Brahmssche Musik ließen ihm die gewaltigen Schöpfungen der Akkorde, der Evokation, des Titanenkampfes, des Festes, der Entführung des Prometheus, des Homer, der Aphrodite, der Befreiung des Prometheus visionär erstehen. Diese Blätter stehen auf der Höhe der großen Kompositionen Vom Tode II. Mit diesen zusammen sind sie die vollkommensten Schöpfungen in Klingers Griffelwerk, und man kann es ruhig aussprechen, daß in keinem zweiten deutschen Werke die so heiß ersehnte deutsche Monumentalkunst klarer verwirklicht ist, als hier. Diese Kompositionen sind in bezug auf die monumentale Größe dem Reifsten von Feuerbach, Marées, Böcklin anzureihen, und auch Holbein, der reife

Dürer, Rethel und Cornelius haben nie Größeres geschaffen. Eine spätere Zeit wird vielleicht noch viel deutlicher als wir erkennen, welche Bedeutung diesen letzten Griffelarbeiten Klingers zuzuschreiben ist. Was sagen dagegen die Einwände der „Puristen", die sich über Klingers Mischtechnik entrüsten, und der Andeutungsästheten, denen die malerisch-plastisch durchführende Technik Klingers nicht genug zum Selbstdeuten übrig läßt. Ich meine aber, daß es in der ganzen Kunst wenig Werke gibt, die die Phantasie so in allen Tiefen erregen und sie in wogenden Rhythmen durch alle Weiten führen, dem Höchsten nahe.

Auch in seiner Grundidee erscheint die Brahmsphantasie als die Ergänzung zu Tod II, und ebenso wie dieser Zyklus ist sie in allen Teilen als einheitliches Ganzes tief durchdacht; die ganze Folge von 41 Stichen, Radierungen und Lithographien ist zu einem beziehungsreichen Ganzen verbunden. Klinger pflegte seine Zyklen mit einem persönlichen Stimmungsbild einzuleiten (vgl. Anbetung der Antike, das nächtliche Traumgrübeln in Tod I), das uns mit faszinierender Stimmungskraft in den Geist des ganzen Zyklus hineinzieht. Am großartigsten geschieht das in der Brahmsphantasie. Ein Vollbild, die „Akkorde", eröffnet wie eine herrliche, reich instrumentierte Ouvertüre das ganze Werk, eine Allegorie auf die beseligende, das ganze Weltall brausend bewegende Macht der Musik, dargestellt als ein ganz persönliches Erlebnis des Künstlers. Die Musik macht die Phantasie des Künstlers fruchtbar; er schaut wie Dante gewaltige Visionen, die aufsteigen aus dem Singen und Klingen und Brausen und der rhythmischen Beseeltheit des Alls. Den „Akkorden" entspricht die noch gewaltigere Komposition der „Evokation", mit der die acht großen Radierungen des Titanenkampfes und Prometheuszyklus eingeleitet sind. Nach diesen, die Beginn, Aufschwung und Untergang des titanischen und prometheischen Ringens darstellen, setzt erst das Hölderlinsche Schicksalslied ein, das Klinger Homer in den Mund legt und dessen Furchtbarkeit in einer Abfolge von Radierungen größerer Kompositionen und Randleisten versinnbildlicht ist. Nach dem düsteren Ende wird der Prometheusgedanke der menschheitbefreienden Mission des Genies in der tiefbewegenden „Befreiung des Prometheus" wieder aufgenommen und das ganze Werk abgeschlossen. Man kann das Ganze in zwei Teile zerlegen und damit einen Parallelismus zu Tod I und Tod II schaffen. Der erste Teil, eingeleitet durch die Akkorde, bringt die Stimmungsbilder und Phantasien, zu denen fünf Brahmssche Lieder Klinger angeregt haben: Alte Liebe, Böhmisches Volkslied, Am Sonntagmorgen, zierlich angetan, Feldeinsamkeit. Diese Liederphantasien schildern die Leiden und Glück-

seligkeiten der einzelnen Menschen; sie erheben sich noch nicht zur Höhe menschheitlicher Symbole. Liebessehnsucht, Weibesmacht und Naturträumerei sind ihr Inhalt. Als eine Art Vorspiel regen sie die Seele an und auf, bereiten Unruhe, wecken heiße Sehnsucht, Lebenshunger, Liebesdurst, ahnende, pantheistische Naturträumerei. Erst ein leises Weben und Träumen in Liebessehnsucht, zitterndem Weh, die Menschenseele zart umspinnend, dann immer tiefer und mächtiger erregend, das Sehnen immer zehrender, die Leidenschaften stärker. Wunderbar bereiten sie so die großen Phantasien vom prometheischen Menschheitslied vor, die den Inhalt des zweiten Teiles bilden und der „Brahmsphantasie" ihren hohen Wert geben. Vielleicht kann man den ersten Teil vergleichen mit Klaviermusik, mit ihrer ganzen Bewegungsfreiheit für die improvisierende Phantasie, den zweiten Teil mit grandioser Orchester-Symphonie und ihrem tektonischen Aufbau.

Der Titel, den Klinger diesem Werke gegeben hat, besagt, daß es aus dem Geiste der Brahmsschen Musik erwachsen ist. Aber deshalb die Brahmsphantasie eine „Phantasie" über das Thema „Brahms" zu nennen, die „uns in wuchtigen Bildern das Wesen, die Eigenart, die künstlerische Schönheit Brahmsscher Musik verkörpere", ist doch gewagt und sogar irreführend. Denn zunächst sind doch alle diese Kompositionen Schöpfungen Klingerschen Geistes, sie bestehen für sich als vollkommene Kunstwerke und bedürfen keineswegs der Deutung durch die Musik oder Poesie. Man hat sich auch bei ihrer Würdigung zu sehr an das Problem der künstlerischen Illustration gehalten und es als das überhaupt vollkommenste Muster illustrierender Umdeutung einer Kunst in eine andere aufgestellt. Gewiß, das ist richtig; man muß aber seine Bedenken haben, wenn dieser Gesichtspunkt so stark betont wird, daß man immer nur die Relationen beider Künste im Auge behält. Jedes große Kunstwerk schöpft die Gesetze seines Daseins aus sich selbst und bedarf nicht erst der Schwesterkunst, um volles Leben zu gewinnen und zum Reden gebracht zu werden. Ich kann mich aus demselben Grunde auch nicht der Auffassung anschließen, daß hier „ein Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners zustande gekommen sei". Es klingt sehr verlockend und ist sehr verführerisch, sich an dem Gedanken eines „wunderbaren Dreiklanges, einer idealen Einheit von bildender Kunst, Musik und Dichtung" zu berauschen. Das ist dieselbe Auffassung einer dichterisch-musikalischen Interpretation eines Werkes der bildenden Kunst, wie die Forderung, die Klingersche Beethovenstatue in einem Konzertsaal aufzustellen. Auch da sah man „eine Ausgestaltung der Idee vom Standpunkte der Gesamtkunst". Wenn

gesagt wurde: „dieser Beethoven hungert und dürstet nach wirklicher lebendiger Musik, nicht nach einer Steinhalle“, so war dagegen ganz ruhig einzuwenden, daß es sich bei der Aufstellung des Beethoven um das Problem seiner Einordnung in einen umgebenden Raum und um die volle Entfaltung seines Formen-, Licht- und Farbenlebens handle. Die Verwirklichung eines „Gesamtkunstwerkes“ lag also nicht in der Mitwirkung der Musik, sondern in der vollkommenen Einheit von architektonischem Raum und Plastik. Von einer solchen organischen künstlerischen Einheit kann in der Brahmsphantasie aber gar nicht die Rede sein.

Die Verwandtschaft von Klingers Kunst mit der Musik äußert sich in ganz anderer Weise. Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, daß Klingers Art zyklischer Phantasiedarstellungen etwas Musikalisches hat; er schafft, wie ein Musiker komponiert. Darin ist er, der große Plastiker und Figurenmaler, der modernste und sensitivste Romantiker. Wir sahen, Klinger ist ein Meister der Stimmung; die Licht- und Tonskalen seiner radierten Blätter erscheinen wie ein Niederschlag musikalischen Gefühles. Die Musik ist die Befreierin seiner Eingebungen, und die Visionen, die Phantasiebilder tauchen plötzlich auf, wie in einem Traumzustand. Das ist musikalisch, ebenso wie der schnelle Wechsel dieser Erscheinungen. Wie viele Radierungen durchtränkt sind von dem sinnlichen Zauber musikalischer Stimmungen, so ist auch die thematische Behandlung eines Vorwurfs mit Vorspielen, Folgen von wechselnden Stimmungen, eingefügten Intermezzi und Capriccios, den Wechseln der Tonempfindungen, den geist- und phantasievollen Variationen derselben Motive, den phantasierenden und die einzelnen Motive weiter ausspinnenden Umrahmungen durchaus verwandt mit der Abwandlung eines musikalischen Themas. Und die in ihrem Aufbau tief durchdachten Folgen entsprechen ganz den einzelnen Sätzen einer Symphonie mit ihren durchgeführten Themen, Akkorden und Dissonanzen, Höhepunkten und Schlußsätzen. Wenn wir Klingers Zyklen daraufhin betrachten, so können wir bemerken, wie er die malerischen Wirkungen der einzelnen Blätter so zueinander in Beziehung setzt, wie der Musiker die Töne, daß sie ein ineinandergreifendes, auf- und abwogendes malerisches Ganzes von musikalischer Stimmung ergeben; wie hier mächtige Tonmassen auffluten, da ganz zarte schmeichlerische Töne Übergänge schaffen, das ist ein Schaffen von Stimmung zu Stimmung, ein Verwehen von Akkorden und Dissonanzen, ein Aufgreifen und Weiterführen vorher angedeuteter Motive. Die älteren Meister zyklischer Darstellungen, Dürer, Holbein, Cornelius und Rethel, sind Epiker und Drama-

tiker, Goya ist Satiriker und Epigrammatiker, Klinger ist Musiker. Das Wesen dieser seiner Kunst ist also selbst Musik, auch das seiner Kompositionen der Brahmsphantasie; sie bedürfen nicht erst noch der Brahmsschen Musik, um ihr Innerstes vor uns zu enthüllen. Die Musik gibt ihm die Anregung, sie ist ihm die „Quelle“ für seine Inspirationen, wie die Geschichte dem Historienmaler. Es würde doch für vollkommen absurd erklärt werden, wollte man z. B. aus einer Reihe von Historienbildern aus der römischen Geschichte und Mommsens Römischer Geschichte, der die Motive für die Gemälde entlehnt wären, ein „Gesamtkunstwerk“ konstruieren. Und doch wäre diese Auffassung im Grunde dieselbe wie jene weit verbreitete der Brahmsphantasie, freilich drastischer. Dort ist der Irrtum verborgener.

Die musikalische Natur Klingers, der es als ausübender und genießender Kenner jedem Fachmann gleichtut, sein inneres Verhältnis zu den großen Musikern und ihren Kompositionen zeigt sich auch in den verschiedenen Widmungen: dem Andenken Schumanns sind die Rettungen gewidmet; seiner Verehrung für den ihm geistesverwandten Brahms gab er erstmalig Ausdruck, indem er ihm als 23jähriger „Amor und Psyche“ widmete. Wie er über Liszt, Richard Wagner und Beethoven dachte, sagen seine plastischen Apotheosen. Seine Verehrung für Brahms, in der so viel Zartheit der hellsichtigen Liebe ist, begleitet ihn durch sein ganzes Leben. Mitte der 80er Jahre schuf er einige lithographierte Umschläge zu Brahmsschen Kompositionen, die im Schaffen Klingers allerdings nur von geringer Bedeutung sind. Zunächst ein Titelblatt zu den „Ausgewählten Liedern von Brahms“ 2. Band (Verlag Simrock, Berlin); in einer Sommerlandschaft sitzt (links unten in der Rahmenkomposition) ein Jüngling, der Flöte bläst; rechts oben träumt ein junges Mädchen in antikem Gewand, die Lieder nachempfindend. Dann ein Titelblatt zu Brahms' „Vier Liedern“ Op. 96 (Der Tod das ist die kühle Nacht, H. Heine; Wir wandelten wie zwei zusammen von F. von Daumer; Es schauen die Blumen und Meerfahrt von Heine); unter einem großen Baum naht einem nächtlichen Schläfer die weiße Gestalt des Todes, von oben herabschwebend. Dann zu Brahms' Op. 97 zwei Titelblätter; das erste zeigt in einer wilden Felsenlandschaft einen Satyr, der eine Nymphe verführen will; es ist schwer, düster, sinnlich. Das zweite Blatt (1886) läßt einen Ritter erkennen, der, ein modern gekleidetes Weib auf dem Rücken, das nachtrabende Pferd am Zügel führend, gegen drei Ritter ankämpft. Die Stimmung ist kalt, nordisch- balladenartig; Schnee, Felszacken, eisiges Meer; aber die undeutliche skizzenhafte Behandlung, die verschwommene Form

lassen nicht recht zum Genuß kommen. Und nun die Brahmsphantasie. Aber noch nicht genug; das Jahr 1904 brachte den überaus poetischen, so wenig verstandenen Entwurf zu einem Wiener Brahmsdenkmal, und als herrliche Krönung dieser einzigartigen Huldigung, die ein großer Künstler einem Geistesverwandten zollt, entsteht die mächtige Marmorgruppe des Brahmsdenkmals für Hamburg.

Nach dieser kurzen Abschweifung zurück zur Brahmsphantasie! Sie schließt pessimistisch, aber mit dem Pessimismus der Tapferkeit, dem „tragischen Pessimismus", den Nietzsche in der antiken Kultur und Kunst, besonders der antiken Tragödie erkannte, dem „amor fati" des heroischen Menschen, der gerade zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren Ja sagt, „dem Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen". Dieses Bekenntnis des tragischen Künstlers, des heroischen Menschen, des Genies offenbart das Schlußblatt des befreiten Prometheus. Es ist eine Apotheose des Genies, ohne Glorienschein und Ekstasen, aber durchbebt von der Gewalt tiefster seelischer Erschütterungen. Hier ist der Schmerz heilig gesprochen, wie in der Mysterienlehre der Griechen: „‚die Wehen der Gebärerin' heiligen den Schmerz überhaupt — alles Werden und Wachsen, alles Zukunft-Verbürgende bedingt den Schmerz.... damit es die ewige Lust des Schaffens gibt, damit der Wille zum Leben sich ewig bejaht, muß es auch ewig die ‚Qual der Gebärerin' geben". In dieser Nietzscheschen Definition der „Psychologie des Orgiasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt", ist die Empfindung ausgedrückt, die das Schlußblatt der Brahmsphantasie durchzittert. Das tragische Schicksal des großen Individuums (wie es in einem Dante, einem Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche, Brahms und — Klinger als seelische Macht lebendig war und ist) hat Klinger in den acht Kompositionen des Prometheuszyklus und der einleitenden Evokation monumentalisiert; in biblischer Fassung liegt dieselbe Idee dem Thema Christus, der Pietà und Kreuzigung zugrunde, während „Christus im Olymp" der evolutionistischen Weltanschauung vom Tode II entspricht.

Die Brahmsphantasie hat Klinger fünf Jahre, neben seiner Tätigkeit als Maler und Bildhauer, beschäftigt. Da die größeren Kompositionen signiert sind, können wir die Entstehung genau verfolgen. Die zahlreichen Probedrucke, wie sie namentlich das Dresdener Kabinett als wertvollen Besitz aufbewahrt, geben dann noch einen genaueren Einblick in den Schaffensprozeß; einige davon datieren vom Juni 1890. In Rom

entstanden 1890 die Evokation, der Raub des Feuers, die Akkorde, Homer, der Turm (ursprünglich Radierung, endgültig durch Steindruck ersetzt), 1891 der träumende Mann auf dem Söller mit den Liebesbriefen, die drei Bilder zum Schicksalslied, der befreite Prometheus, 1892 der Titanenkampf und Opfer; die übrigen Blätter entstanden während der beiden folgenden Jahre, 1893 und 1894, in Leipzig und Berlin.

Akkorde (abgeb. Kunstwart 12 I). Wir wissen schon, daß Klinger als „Dichter" des Meeres Böcklin nicht nachsteht (Handschuh, Intermezzi, An die Schönheit u. a.); in seiner ganzen Größe als „Dichter" des Meeres lernen wir ihn aber erst in der Brahmsphantasie kennen (Akkorde, Evokation, Entführung des Prometheus, Aphrodite, Befreiter Prometheus). Namentlich in den beiden ersten Kompositionen erreicht er eine solche Gewalt und Größe rhythmischer Beseelung, wie Rubens und Rembrandt. Wenn von Rembrandts berühmter Gewitterlandschaft der Braunschweiger Galerie in bezug auf ihre Wirkung gesagt wird: „Man glaubt Beethoven am Klavier sitzen und phantasieren zu hören", so ist eben damit auch der Charakter der „Akkorde" und der „Evokation« umschrieben. Bewunderungswürdig ist nun auch, wie reich, wie unerschöpflich reich Klinger Stimmung und Wirkung des Meeres variieren kann; man halte nur einmal jene beiden Blätter nebeneinander und vertiefe sich in sie. Gibt es denn wohl einen empfindenden Menschen, der vor der Größe dieser Schöpfungen nicht etwas wie Ehrfurcht empfände? Dieses elementare Schauspiel, das Meer, Himmel, Wolken, Gebirge in feierlich bewegten, aufrauschenden Rhythmen aufführen, hat eine tiefe symbolische Bedeutung; es ist wie ein Abglanz der ringenden Menschenseele, die „außer sich gerät", die in gesteigertem, orgiastischem Lebensgefühl pantheistisch empfindet, es ist ein Natursymbol der dionysischen Macht der Musik, der Musik, wie sie Schopenhauer definiert, als das elementare Weltgefühl. Klinger verlegt aber weder die Akkorde noch die Evokation in das absolut Visionäre. Auf den Akkorden hat er den Vordergrund durch ein fast genrehaftes Motiv gefüllt. Auf einem nüchternen Holzbau mit Lattenverschlag und Holztreppe sitzt der Musikerkomponist vor dem Klavier, am Meeresstrande unter freiem Himmel, ihm zur Seite das geliebte, in sein Spiel versunkene Weib. Der Vorgang ist so gedacht, daß das Naturphänomen, das sich hinter ihm und vor unseren Blicken enthüllt, die geheimnisvolle Wirkung der Musik, die er spielt, in einem Symbol der beseelten Natur sichtbar machen soll. Dieser genrehafte Realismus wirkt bei dem ersten Betrachten des Blattes unorganisch; man gewöhnt sich daran; beim zweiten, dritten Betrachten stört's nicht mehr, dann kann es gar

nicht anders sein; man sieht in der Verbindung von Realismus und beseeltem Weltbild einen besonderen Reiz und ist von dem rauschenden tragischen Weltgefühl dieser Blätter überwältigt. Den musikalischen Gleichklang zwischen Spiel und Natur symbolisiert noch die Frauengestalt, die mit der einen Hand auf den Naturlaut der aus den bewegten Meeresfluten aufgestiegenen singenden Harfe, mit der anderen auf das Notenblatt weist. Diese Harfe mit der Riesenmaske steht auf beiden Blättern in der Mitte der Komposition, und sie ist wahrhaftig ihre tönende Seele, eine Verdichtung des Naturlebens, die Verkörperung des Naturgeistes wie in Böcklins Meerbildern die Tritonen und Nereiden, die hinausträumen in vegetativer Ergriffenheit oder in das Muschelhorn stoßen. In der „Meeresbrandung“ von 1879 (Nationalgalerie) hat Böcklin das hohle harfende Getön des Meeresbrausens ganz ähnlich in der Frau mit der Riesenharfe verkörpert. In Klingers Harfenmasken tönen Meer und Äther. Ich kenne nur noch ein Werk der bildenden Kunst, in dem die Seele des Meeres gleich ergreifend wiedergegeben ist, den Meergott in der Sala rotonda des Vatikans. Eine äußere Anregung mögen Klinger die Riesenmasken der pompejanischen Wandmalereien und der antiken Plastik gegeben haben. Was durch diese Harfe in beseelten Akkorden tönt, klingt in reichen, vollentfalteten Bewegungen über das ganze Bild. Mit wuchtiger Kraft hält ein bärtiger Wassergeist die Harfe, aufsteigende Nixen greifen mit erregten Sinnen in die Saiten. Leicht geschwellt steuert ein Boot pfeilschnell durch die Flut, der stillen Bucht zu, wo im Schatten dunkler Zypressen ein griechischer Tempel prangt, überragt von den schneebedeckten Häuptern des Gebirges, die lange ziehende Wolkenstreifen durchweben, die in der Ferne sich verlieren. Ein reiches Naturbild, aus den Urelementen Meer, Gebirge, Luft, Wolken, Himmel erstanden, verklärt und geadelt durch die beseligenden Rhythmen erregten Lebens. Man wird wohl zugestehen müssen, daß eine Landschaft wie diese, in der ein so großer Reichtum an Linien, die das Ganze in höchst bewegtem Gleichmaß halten, mit einer Freilichtdarstellung, die ihresgleichen sucht, zusammengeht, mehr gibt als die „heroische“ Landschaft Prellers und auch Rottmanns, daß sie auch selbst durch die bedeutendsten Meereslandschaften Böcklins nicht überboten wird. Wie spüren wir den Anhauch des Meeres, die geistbefreiende Frische der Salzluft! Thalatta, thalatta!

Auf die Akkorde folgen Radierungen und Randleisten zu den fünf genannten Brahmsschen Liedern, die wohl zu den schönsten und innerlichsten gehören, die er komponiert hat:

2. Alte Liebe von Candidus. (Brahms Op. 72, 1.)

Es kehrt die dunkle Schwalbe
Aus fernem Land zurück.
Die frommen Störche kehren
Und bringen neues Glück.

An diesem Frühlingsmorgen,
So trüb verhängt und warm,
Ist mir, als fänd' ich wieder
Den alten Liebesharm.

Es ist, als ob mich leise
Wer auf die Schulter schlug,
Als ob ich säuseln hörte,
Wie einer Taube Flug.

Es klopft an meine Türe
Und ist doch niemand drauß;
Ich atme Jasmindüfte
Und habe keinen Strauß.

Es ruft mir aus der Ferne,
Ein Auge sieht mich an;
Ein alter Traum erfaßt mich
Und führt mich seine Bahn.

Klinger widmet diesem Lied zwei kleinere Radierungen und drei Seitenleisten. Mit dem melancholisch-träumerischen Schlußmotiv beginnt er, als einem persönlichen Erlebnis. Wir sehen den Träumer auf der Terrasse seines Ateliers. Es ist Klingers römisches Atelier in der Via Claudia mit der zart gezeichneten römischen Vedute in südlicher leichter Luft, ganz realistisch, mit allen zufälligen Akzessorien und doch ganz ins Phantastisch-Traumhafte gerückt, daß wir gleich wieder die schwermütig-süßen Liebeserinnerungen atmen, in „Stimmung getaucht", wie sie sonst nur die Musik schafft. Die Luft ist wirklich „trüb verhängt und warm"; eine traumumfangende Schwüle schwebt über dem Bildchen. Lang ausgestreckt liegt der Künstler auf dem Söller; in wehmütigen, quälenden Erinnerungen stützt er den Kopf in die Hand. Ein kleines schwarzes Kästchen steht geöffnet vor ihm auf den Steinfliesen; zahlreiche Briefe sind darauf verstreut; er starrt darüber hin, wie ins Leere, ins „ferne Land". Er „findet wieder den alten Liebesharm". Die hagere, nackte Knabengestalt des Liebestraumgottes, ein ganz realistisch, porträttreu durchgeführter Knabe, aber mit riesigen Flügeln aus Pfauenfedern, hockt sinnend und beobachtend neben ihm. Mit seinem Pfeile wendet er aber nicht „vergilbte Blätter und welke Blüten hin und her, als spiele der

laue Wind mit ihnen". Klinger läßt ihn, eine realistische Beobachtung des Versunkenseins, mit den nackten Zehen spielen; er hat den Pfeil zwischen die erste und dritte Fußzehe geschoben. Solche kleine scheinbar unbedeutende Züge sind auch ein Beitrag zu Klingers Verhältnis zur Natur. Er ist der moderne Romantiker, der immer von der Naturbeobachtung ausgeht und alles mit reichstem Nervenleben sättigt. Deshalb staffiert er auch die ausschweifendsten Phantasiegebilde mit oft fabelhaft beobachteten realistischen Einzelheiten aus. So tun wir auf diesem bescheidenen Bildchen zugleich einen Einblick in seine häusliche römische Existenz; wir schauen rechts durch die offene Tür ins Zimmer; da steht ein Flügel und an der Wand ein Regal mit Büchern; im Hintergrund Rom. Mit einer solchen Erinnerungsstimmung, die aus vergilbten Liebesbriefen und vertrockneten Blumen dringt („es ist, als ob mich leise wer auf die Schulter schlug") liebten Turgenjew und Storm ihre Novellen zu beginnen.

„Ein alter Traum erfaßt mich und führt mich seine Bahn"; dieser Vers gab Klinger die Erfindung des barocken Traumrades, das den blumigen Abhang hinabsaust; mit zwei Masken ist es geschmückt, die sich gegenüberstehen, einer bacchantischen und einer düsteren, verzweifelten; sie symbolisieren die beiden Seiten eines Liebeserlebnisses.

Es folgen drei schmale lithographierte Seitenleisten zu drei Notenblättern, Bilder, die vor dem geistigen Auge des grübelnden Träumers vorüberziehen, oder vielmehr kleine Bilder, die Klinger aus Text und Musik auftauchen. Die erste gibt einen schmalen Hochgebirgsausschnitt, vorn unten die Krönung eines Schornsteins mit eisernem Gitter und Blitzableiter. Die zweite und dritte sind zwei prägnante, wunderbar geschaute Verkörperungen des in den Banden der Liebessehnsucht schmachtenden Menschenpaares: auf der einen steht vor einem Palmbaum mit weißen, vollen Blüten, in dessen Gipfel schwarze, krokodilartige Vögel horsten (das hämisch tuschelnde Publikum), ein nacktes Weib mit verhärmten und leidvollen Zügen, still und ergeben, den Kopf gesenkt, die Arme über die Brust gekreuzt; auf der anderen, mit demselben, etwas variierten Palmbaummotiv, ist der Mann; die emporgereckten Arme sind an den Palmstamm gebunden; in ihm aber lebt der lohende Drang nach Leben, er zuckt durch den ganzen Körper, und er züngelt weiter in den flammenden Blättern der Palme, und oben strebt eine lodernde Flamme dem Vogel Phönix gleich in die Lüfte. Dort Demut, stilles Warten in Weib und Palme, hier ein lebendiges Bild feuriger Sehnsucht, gefesselten Taten-

dranges. Die Leisten sind locker, frei und duftig gezeichnet, sie sind einigen Rahmen zu „Amor und Psyche“ verwandt.

Und noch ein Schlußbild, wieder eine Radierung: Eine alte Stadtmauer mit hochragendem schwalbenumflogenen Turm, ein Bild der fernen Heimat, das der Träumer sieht, wie es einst war, als mit den dunklen Schwalben das Liebesglück kam. Die Kastanien blühten. Wir blicken auf ihre runden Kronen, und auf dem stillen Pfad schreitet das glückliche Paar, eng umschlungen, im abendlichen Schatten, berauscht vom Duft des Frühlings. Sehr schön ist der kreisende Flug der zahlreichen Schwalben um den alten dicken Turm beobachtet. Unverständlich aber erscheint mir, daß Klinger die Schwalben aus den Noten in das durch einen festen Rand abgeschlossene, vollkommen isolierte Bild hineinfliegen läßt. Im Landmann aus Tod I fanden wir schon diesen Verstoß gegen dieses Gesetz der Umrahmung. Das Bild ist voll tiefer Stimmung abendlichen Friedens. Der mehrfarbige Druck aber — die Bäume grünlich, der Turm braun, die Luft Papierton — ist eher störend als illusionweckend.

3. „Sehnsucht“. Böhmisches Volkslied (Brahms Op. 49, 3):

Hinter jenen dichten Wäldern
Weilst du, meine Süßgeliebte,
Weit, ach weit, weit, ach weit!
Berstet, ihr Felsen,
Ebnet euch, Täler,
Daß ich ersehe,
Daß ich erspähe
Meine ferne, süße Maid.

Auf das Schwalbenlied wehmütig sehnender Erinnerung folgt das Lied leidenschaftlicher Sehnsucht, und Klinger steigert die Empfindungen bis zum Äußersten, fast geht er noch über „Eine Liebe“ hinaus. Diesem Brahmsschen Lied sind auf vier Notenblättern drei Bilder und drei schmale Seitenleisten gewidmet. In den ersteren hat Klinger für den elementaren Ausbruch sinnlicher Sehnsucht in seiner besonderen Erscheinung beim Weibe hier, beim Manne dort den energischsten, leidenschaftlichsten Ausdruck gefunden. Die drei lithographierten Leisten sind leise Variationen des einen Motivs: „Hinter jenen dichten Wäldern“. Erstaunlich ist es, welche suggestive Kraft Klinger in diese ganz schmalen, kaum zollbreiten Ausschnitte eines „dichten Waldes“ zu legen vermochte. Die ganze feierliche Poesie des schweigsamen Walddunkels sind in diese schwermütigen Bäume gebannt, deren dunkles Laub sich im klaren,

stillen Weiher spiegelt samt den flimmernden Sternen, die am Abendhimmel auftauchen. Ein paar schlanke Schilfstengel ragen aus der Tiefe des Wassers auf. In ihrer schlichten Einfachheit sind diese Leisten von wunderbarer Poesie. Das erste Bild veranschaulicht das Ziel der männlichen Sehnsucht und gibt im Bilde, was das Gedicht sagt: „Hinter jenen dichten Wäldern weilst du, meine Süßgeliebte“. In einer vom Mondlicht übergossenen Flußniederung steht an einen schlanken schwarzen Baumstamm gelehnt ein nacktes Weib; träumend schaut es ins Ungewisse. Lilien wachsen um sie empor, schwarze Stengel und weiße Blüten. Langsam kreisen die Gefühle, es ist erst ein Erwachen, die sehnende Sinnenlust regt sich im Duft und dem Mondweben der schwülen Sommernacht. Diese Stimmung hat etwas Umspinnendes; Klinger ist ein Zauberer, er weiß uns zu bannen und in Atem zu halten. Die Luft ist feucht, und in den weichen aufsteigenden Nebeln ist zartes Mondlicht. Auf dem Weiher blitzt es hell auf, und das Weidengebüsch und die Erlen stehen in dunklen weichen Massen. Bis in die Ferne geistert die Mondnacht. Der nackte Frauenkörper ist in den Proportionen wohl nicht einwandfrei: der Kopf erscheint zu groß; die Gelenke sind nicht genügend akzentuiert; aber das Fleisch, das weiche Fleisch, hat den „seidigen Glanz“, der die volle Illusion des Lebens gibt. Klinger hat schon in dieser Gestalt sein ganzes Augenmerk auf den Ausdruck gelegt. Das sich stützende, leidenschaftliche Anklammern an den Baumstamm, der flackernde düstere Ausdruck des Gesichtes künden die Leidenschaften, die dieses Weib zu beherrschen drohen.

Der Ausdruck heftigen Sehnens erreicht in dem zweiten Bild sein Extrem. Das Tempo ist nicht mehr langsam, sondern heftig erregt, wie auch in Gedicht und Lied in dem „Berstet, ihr Felsen, Ebnet euch, Täler, daß ich ersehe, daß ich erspähe meine ferne süße Maid“ die verzehrende Sehnsucht mit größter Gewalt aufschwillt. Wieder eine Mondnacht. Weit und still liegt das Wiesenland, ruhig und glänzend schwimmt der Mond hoch oben im Äther, von einem leichten Hof umgeben; sein weiches, mildes Licht sendet er über die Fluren; zarte feine Nebel weben weithin, bis sie sich ganz fern in den Horizont verlieren. Die Linien der ebenen Bodenformation sind zart angedeutet; eine einsame Baumgruppe in mittlerer Ferne trägt zur Illusion der Raumtiefe noch bei, was die wunderbare Lichtbehandlung etwa übrig gelassen hat. In einem hinreißenden Kontrast zu dieser milden Mondnacht steht die dunkle Gestalt des Mannes im Vordergrund; wild toben in seiner Brust die Leidenschaften, die fieberhafte, brennende Sehnsucht nach dem geliebten Weib. Überwältigt,

ohnmächtig gegen sein wildes Verlangen, ist er niedergesunken; krampfhaft nach einer Stütze suchend, hat er mit der Rechten in einen Strauch gefaßt. In großartiger Weise läßt nun Klinger dieses bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebesverlangen in einer Lichtvision sichtbar werden, die an stürmischer, rauschender Gewalt den heftigen Ausdruck der dunklen Männergestalt fast noch überbietet. Aus den monddurchleuchteten Lüften saust eine weibliche Lichterscheinung herab; wir sehen nur den Kopf mit dem wehenden Haar und den rechten geisterhaften Arm, der mit gespreizter Hand die Brust des Mannes berührt, da wo im Innern das Blut in dunklen Wellen kocht. In diesem Arm, in seinen sehnigen Formen und gekrampften Bewegungen gibt Klinger das Äußerste von Umbildung der Naturform in Ausdruck. Man muß schon an Donatello denken, will man Parallelen von gleich vehementem Ausdruck durch die Form finden.

Als die Gegenüberstellung zu diesem vulkanischen Ausbruch der Mannesleidenschaft folgt das dritte Bild, auf dem auch die Weibessehnsucht ihre höchste Stufe erreicht hat. Dieses Schlußbild versetzt uns in das Schlafzimmer der fernen Geliebten. Die Situation, auch Ausdruck und Technik, sind ähnlich wie in der nächtlichen Vision aus „Eine Liebe". Das junge Weib sitzt nackt auf dem Bettrand mit schauernd zusammengebogenem Leib, das Antlitz tief in beide Hände vergraben. In Haltung und Blick liegt verzehrende Sinnlichkeit. Der Körper ist von einem sensiblen Formenleben und scheint in dem matten, flirrenden Mondlicht zu beben. Die vollendete Licht- und Formenbehandlung gibt dem Körper diese heiße flüsternde Beredsamkeit. Alle drei Radierungen sind Mondnachtstimmungen; jede ist verschieden und jede ist in ihrer besonderen Art bis in den leisesten Zug beseelt, jedesmal ist das Mondlicht anders, und jedesmal gelangen wir zu einer Illusion, die uns den Atem stocken macht. Man muß sich alle diese Mondszenen Klingers vergegenwärtigen (von den Rettungen an durch alle Zyklen), und man wird über Klingers Gefühl für die feinsten Nuancen dieser Lichterscheinungen und über seine Fähigkeit, sie technisch wiederzugeben, in Erstaunen geraten. Auf diesem dritten Blatt stellt er wieder das Mondlicht im Innenraum dar, aber nicht wie es durch ein offenes Fenster dringt, sondern durch mattenartige Jalousien. In diesem feinen Sieb wird es ganz aufgelöst, es verliert seinen unmittelbaren Glanz und erscheint als ein belichteter Nebel, der das ganze Zimmer füllt und alles wie mit duftigen Geweben umspinnt. Wie es da über das seidige Fleisch des Frauenkörpers flirrt und die zarten Gewebe des nächtlichen Lagers, das Linnen und das abgestreifte Battisthemd in ein tausendfältiges Spiel von Licht, Linien,

Formen auflöst, wie es von den zarten Geweben und dem Fleisch gleichsam eingesogen wird und überallhin in kleinen Fünkchen sprüht, wie alles Stoffliche sich im Licht beseelt, das ist von berückender Wirkung. Wir begegnen in allen diesen Klingerschen Radierungen einer Lichtmodellierung, die Velasquez und Rembrandt wohl nichts nachgibt.

Dieses Weib ist ganz bebende Sinnlichkeit; welcher Ausdruck liegt in den ausgezehrten Händen und in dem stieren Blick des Auges! Es bedürfte kaum der schwarzen Versucherschlange mit dem bärtigen Männerkopf, der sich, nur undeutlich zu erkennen, an ihre linke Wange schmiegt und ihr heiße Worte ins Ohr zischelt. Es ist das Motiv der „Träume" aus „Ein Leben".

4. Sonntagmorgen. Von Paul Heyse. Brahms Op. 49, 1. Klinger schuf nur zwei Randleisten, die die Situation des liebenden Mannes und der eitlen, kalten Kokette und das tragische Ende epigrammatisch erschöpfen.

Am Sonntagmorgen, zierlich angetan,
Wohl weiß ich, wo du da bist hingegangen,
Und manche Leute waren, die dich sah'n
Und kamen dann zu mir, dich zu verklagen.
Als sie mir's sagten, hab' ich laut gelacht
Und in der Kammer dann geweint zur Nacht.
Als sie mir's sagten, fing ich an zu singen,
Um einsam dann die Hände wund zu ringen.

Klinger hält sich an Anfang und Ende der Strophe. Die erste Leiste (Lithographie) ist ein charakteristisches Bild aus dem antiken Leben, eine nackte Schöne, die kokett einen Triumphwagen lenkt, darunter ein großer dunkler Männerkopf. Weib und Wagen sind nur in leichten Umrissen, die Schatten zart getuscht gegeben; sie scheinen wie in lichtem Glanz zu schweben. Der Übermut, die spielende Grausamkeit in Gesicht und Haltung, das Lockende und Verführerische in der Nacktheit des Weibes sind mit diesen geringsten Mitteln erschöpfend gegeben. Der riesige Männerkopf ist wie aus Bronze; schon dieser farbige Kontrast ist wirksam; der Kopf ist auch ausgeführt wie eine Bronze mit ihren Lichtreflexen; die einzelnen Formen, der sehnige Hals, das belebte Spiel um Mund und Augen machen ihn interessant. Der Ausdruck ist trübselig, schmerzvoll und unglücklich, von den widersprechendsten, quälenden Empfindungen durchzuckt. Die zweite Leiste führt uns aus der Antike in unsere Tage. Sie interpretiert das „um einsam dann die Hände wund zu ringen". Der unglückliche Mann versinkt in einem Wiesensumpf; vergebens reckt er die Arme empor nach den überhängenden Gräsern und Blumen, um die oben die Sommerluft weht; Falter und Libellen gaukeln darüber hin. Ein

kurzgefaßtes Stimmungsbild als Symbol für den Mann, der in der Trübseligkeit seiner unglücklichen Liebesleidenschaft untergeht, dem auch das lockende Leben im Sonnenlicht nicht mehr helfen kann. Diese Menschenqual in dem fahlen Gesicht, den ringenden Händen wirkt ergreifend in dem sonnigen, blühenden Sommertag, der in dem Büschel Gräser und Blumen hervorgezaubert wird wie durch den Blütenzweig einer japanischen Malerei der ganze Frühling.

5. Feldeinsamkeit von Herm. Allmers. Brahms Op. 86, 2.

Ich ruhe still im hohen grünen Gras
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.
Die schönen weißen Wolken zieh'n dahin
Durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume;
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
Und ziehe selig mit durch ewige Räume.

Klinger gibt ein Bild und zwei Leisten. Das erstere hält sich ganz an die reale Situation; es ist eine Illustration im engeren Sinne. In einer duftigen Frühlingslandschaft liegt ein Mann „still im hohen grünen Gras" ausruhend hingestreckt; still beseligt „sendet er seine Blicke nach oben". Eine Campagnalandschaft im zarten Frühlingslicht. Man könnte nur die Allmersschen Verse wiederholen, um ihre Stimmung wiederzugeben. Die traumhafte Schönheit, die Heiterkeit und Leichtigkeit dieses Campagnafrühlings ist wunderbar. Wie fein empfunden sind die leichten Höhenzüge am Horizont, die ganz kleinen Pappelbäume und dann die Wiese mit den dunklen Blumenkerzen und weißen Blütensternen. Wieder einmal die ganze Poesie der blumigen Wiese. Und die ganze Weite füllen Licht und Luft; man spürt den feinen Duft, der aus der Wiese aufsteigt, und der Himmel mit den ganz feinen schwimmenden Wölkchen ist leichter Äther. „Von Himmelsbläue wundersam umwoben." Die Randleiste aber faßt die Traumversunkenheit und das blühende, schwellende Leben der Natur in das grandiose Symbol des fruchtbehangenen Pan, des Gottes der unerschöpflichen Fruchtbarkeit der Erde. Der mächtige Pan steht, einen Ährenkranz um das Haupt, eine schwere, üppige Blüten- und Fruchtgirlande um die Schultern, als Verkörperung der geheimnisvoll waltenden Naturkräfte auf der kleinen Erdkugel; die Sonnenscheibe strahlt über seinem bärtigen Haupte wie über einer ägyptischen Isis. Ein nacktes Menschlein liegt, anbetend seine unergründliche Macht, kauernd zu seinen Füßen. Dieser Pan ist eine herrliche Klingersche Erfindung. Der schwermütig-träumerische Ausdruck in diesem Kopf, das vegetative Hinträumen,

die schwüle Glut der dämmernden Lebenstriebe erinnern wieder an den Flußgott des Vatikan; wir haben hier eine ganz grandiose Verkörperung pantheistischer Naturstimmung; der heiße Atem des fruchtreichen Sommertages scheint diesen Pan zu umschweben. Ein Vergleich mit ähnlichen Gestalten Böcklins macht den Unterschied beider Meister in knapper Gegenüberstellung deutlich.

Die zweite Randleiste verbildlicht die Schlußverse: „Mir ist, als ob ich längst gestorben bin, Und ziehe selig mit durch ewige Räume." In Klingers Phantasie sind es zwei Liebende, die, bleiche Gestalten der Abgeschiedenheit, eng aneinandergeschmiegt durch den dunklen Äther schweben. In der Leiste ist nur eine Andeutung gegeben; auf dunkel schraffiertem Grund zwei bleiche Köpfe aneinandergelehnt und zwei Hände, die sich durcheinanderschlingen, wunderbar durchgeistigt von zitterndem Weh und den seligen Wonnen der Liebe. In den Augen der beiden Köpfe glauben wir Tränen der Wehmut zu erblicken.

Es folgt eine Strophe von Halm: „Kein Haus, keine Heimat, kein Weib und kein Kind, so wirbl' ich, ein Strohhalm, in Wetter und Wind! Well' auf und Well' nieder, bald dort und bald hier. Welt, fragst du nach mir nicht, was frag' ich nach dir!" Sie erscheint gewissermaßen als ein Vorspiel zu Hölderlins Schicksalslied, als ein Präludium, das jene tiefen Akkorde erstmalig anschlägt. Klinger aber schweigt hierzu ganz. Dieses Schweigen ist wie ein tiefes Atemholen vor dem entscheidenden Kampf. Die Zusammengehörigkeit mit dem Folgenden deutet Klinger auch dadurch an, daß er die oberste Druckzeile in gleiche Höhe mit dem Meereshorizont der „Evokation" rückt, die nun mit höchster elementarer Gewalt einsetzt und den Prometheuszyklus eröffnet.

Dieser Zyklus von acht großen Radierungen, der das Schicksal der den Olymp stürmenden Giganten und die Prometheussage darstellt, ist es, der Klingers Brahmsphantasie zu einem Monumentalwerk deutscher Kunst erhebt. Man könnte sich diese Kompositionen als Wandbilder ausgeführt in einem Raume denken, vielleicht mit angegliederter farbiger Plastik und Rahmenarchitektur (wie bei dem „Urteil des Paris" und dem „Christus im Olymp"); der Eindruck dieses „Gesamtkunstwerkes", hier hätten wir eins, müßte überwältigend sein. Diese Kompositionen sind so im al fresco-Stil gedacht, daß sie bei einer Ausführung als Wandmalerei nur ganz geringer, nebensächlicher Abänderungen bedürften; wer sie einmal als Lichtbildprojektion in größtem Format gesehen hat, wird

es bestätigen können. Damit ist der künstlerische Geist dieser Zyklen schon gekennzeichnet.

Evokation (Abb. 38). Dieses zweite Präludium knüpft an das erste, die „Akkorde", an; in volleren Akkorden, in noch tieferen, gewaltigeren Tönen braust hier die Weltsymphonie vom tragischen Leiden des Menschen. Die Szenerie der „Akkorde" ist wieder aufgenommen, die Situation aber ist vollständig verändert. Alles, was da lebt, webt, sich bewegt, stürmt und wütet, ist zu vollstem ekstatischen Leben erwacht. Der Spieler am Klavier sitzt hoch aufgerichtet da, gewaltig von Begeisterung durchglüht und hingerissen von der erhabenen Größe des Brahmsschen Schicksalsliedes. Sturm und Kampf durchbraust die Natur; Wolken und Meer wachsen empor zu gewaltigem Leben. Ja, alles ist beseelt. Mit visionären Augen schaut der Spieler empor zu dem herrlichen nackten Weib, das die Meeresharfe auf der Brüstung schlägt. Diese Harfenmaske mit dem großen Auge, das wie matt geschliffener Bernstein glänzt, und dem weitgeöffneten Mund ist wohl das Gewaltigste von Verkörperung der tönenden Naturseele, das Klinger gelungen ist. Die Ekstase, das unergründliche, wie aus den Urtiefen des Seins hervortönende Leben in diesem bärtigen Riesenhaupt stellen der Natursymbolik der griechischen Plastik die romantische unserer Zeit ebenbürtig zur Seite. Klinger scheint hier Böcklin an Gewalt des Ausdrucks noch zu übertreffen. Die Maske trägt, ganz unverkennbar, die Porträtzüge von Brahms. Mächtig wie diese Weltharfe ist auch das nackte Weib, das, ganz erfüllt von den rauschenden Tönen, begeistert die Arme auseinanderbreitet, um die Saiten zu schlagen. Es liegt etwas Göttliches, Übermenschlich-Erhabenes in dieser unverhüllten Nacktheit. Gewand und Maske hat es abgeworfen; der reife Leib in seiner dunklen, sammetnen Weichheit ist von der leicht durchsonnten Meeresluft umweht. Das dunkle, niederwehende Gewand hebt die Erscheinung vom Vordergrunde wirksam ab. Die Pracht, Herrlichkeit und Großartigkeit dieses Weibes und seiner ekstatischen Geste hat Klinger noch einmal in diesem Werke ähnlich dargestellt, in der „Aphrodite" des Schicksalsliedes. Er wählte den richtigen physiologischen Moment, um im Körper das höchstgesteigerte Lebensgefühl auszudrücken, nämlich die Höhe des Atemzuges, wenn die Lungen am meisten mit Luft gefüllt sind; in diesem Augenblick der „gehobenen Brust" hat der Mensch auch das stärkste Gefühl seines Ichs. Von großer Wichtigkeit ist ferner die Art, wie Klinger den Raum begrenzt. Dadurch, daß er die Harfe oben überschneiden und die Hand des Weibes fast am Bildrand anstoßen läßt, erhält er diesen Eindruck des Überwältigend-Riesenhaften. Spieler, Harfe,

Muse, diese drei stehen im inneren Kontakt. Und auch in der Komposition gehören sie zusammen; sie ist einfach genug in Vertikalen und Horizontalen zusammengefaßt. Diese drei, dunkel vor hellem Grunde stehend, sind die Vertikalen, zu denen noch die kleinen Holzsäulen des Geländers kommen. Die Horizontalen geben die Geländerbrüstung und die Meereslinie. Und doch, welcher kaum zu bändigende rhythmische Reichtum in dieser Komposition! Das Meer, das weite, unbegrenzte Meer rauscht auf in dunkel wallender Erregung; es schwellt uns die Brust. Wir meinen die



Abb. 38. Evokation. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 15.)

dunklen, schaumdurchzogenen Wellen mit ihren weißen Kämmen durch das Geländer der Brüstung und die Saiten der Harfe hindurch in zornigem kurzen Wellenschlag heranrollen zu sehen, und wir glauben, daß sich die jagenden Wolken zu himmelstürmenden Giganten verdichten, die Felsblöcke schleudern, sich emporringen, drohend die geballten Fäuste recken, zum Sturm sich antreiben, mit Wutgebrüll durcheinanderdrängen, Pfeile in die Höhe schießen. Mit großen Augen schauen wir diese vorüberjagende Vision titanischer Kämpfe. Ich glaube nicht, daß Max

Lehrs'*) Urteil zu viel sagt: „Mächtiger, leidenschaftlicher als diese bildgewordene Verkörperung der Musik läßt sich nichts erdenken, und es verdient ausgesprochen zu werden, daß noch kein Künstler die wilde Großartigkeit des Meeres ohne Zuhilfenahme der Farbe mit gleicher Wahrheit wiederzugeben gewußt hat. Hätte Klinger nichts geschaffen als diese eine von höchster dramatischer Kraft erfüllte, herrliche Komposition, sie würde genügen, seinem Namen die Unsterblichkeit zu sichern." Wen sie einmal in tiefster Seele gepackt hat, dem wird sie zu einem jener großen Erlebnisse, wie sie dem Menschen nur durch die ganz großen Werke der Kunst zuteil werden können. Was haben gegen solche Wirkungen eines Kunstblattes wohl die Einwendungen der „Puristen" zu sagen, die die Brahmsphantasie „unerfreulich" finden, weil Klinger eine reiche Mischtechnik anwandte, die „Reinheit der Mittel" außer acht ließ und „nur" an die Wirkung dachte. Solche Vorwürfe haben die Musikfachleute früher auch der Instrumentierungskunst Wagners gemacht. Und wer hat recht behalten, wer lebt?

Titanen (Abb. 39). Die Wolkenhimmelvision des Kampfes der Giganten gegen die Olympier sehen wir in greifbarer Nähe vor uns. Mit den fünf muskulösen Körpern der Titanen, den zwei lichten Gottheiten, Apollo und Diana, die auf die Anstürmenden ihre todbringenden Pfeile absenden, zwei dunklen Felsblöcken und langgezogenen hellen und dunkleren Wolkenstreifen schafft Klinger eine Komposition, die zu den großartigsten, phantastischsten Kampfbildern gehört, die je geschaffen worden sind. Derselbe Künstler, dem man in völligem Verkennen seiner Absichten vorwirft, daß seine großen Malereien keine rhythmisch-einheitlichen Kompositionen, sondern ein „Statuenpark" seien, schafft in diesem Zyklus mit verhältnismäßig einfachen Kunstmitteln ganze Kompositionsreihen, deren einheitliche Bewegtheit und stürmische Macht über alle Begriffe gehen. Jene statuarische Isoliertheit wird also wohl, wie wir noch sehen werden, künstlerische Absicht sein. Die Komposition dieses gewaltigen Titanenkampfes, der siegreich neben Böcklins Centaurenkampf steht, ist wieder in ihren Grundelementen sehr einfach und durch die Diagonalen eines schmalen, matten Wolkenstreifens und die diese in einem spitzen Winkel schneidenden Linien der schwarzen Felsplatte, die ein steinwerfender Titan mit dem ausgestreckten linken Arm emporhält, gekennzeichnet. Dieses einfache Linienschema teilt zunächst die Kompo-

*) Max Lehrs, Max Klingers Brahmsphantasie (Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. Bd. 6. 1895).

sition in zwei Hälften, die obere kleinere, in deren lichtem, schwebendem Ton die beiden Olympier Pfeile sendend thronen und die untere größere mit einem reichen Wogen dunkler Massen, den Gestalten der kämpfenden Titanen. Die aufragende Felsplatte und der steinwerfende Titane, der sie wie einen Schild vor sich stemmt, davor ein mächtiger Block, den ein anderer mit Aufbietung seiner ganzen Körperkraft aufzurichten sucht, geben diesem Teil der Komposition ihren Halt. Von unten herauf werden Kopf und Oberkörper eines dritten sichtbar, der im Begriff



Abb. 39. Titanenkampf. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 16.)

ist, ein Beil zu schwingen. Nach links stürzt einer zu Tode getroffen kopfüber hinab. Im Hintergrund, von hellen Wolkenstreifen fast verdeckt, sehen wir den Rücken eines fünften mit emporgereckten Armen. Wie hat nun Klinger diese sehnigen, nackten Leiber in der höchsten Muskelanstrengung, dem Halten schwerer Lasten, dem Ausholen zum Werfen, dem Lastenheben dargestellt! Man sieht ihnen seine Signorelli-Begeisterung an, und der gewaltige Höllensturz der San Brizio-Kapelle dürfte der geistige Ahn dieses Titanenkampfes sein. Klinger wählt für

die Titanen häßliche Physiognomien; sie sind keine prometheischen Gestalten, sondern Verkörperungen der wilden Triebe und rohen Naturmächte. Nur des einen Titanen Gesicht ist sichtbar, es ist gemein in seinem wilden Haß; von allen übrigen sehen wir nur die enormen Muskelanstrengungen. Aber diese Muskeln arbeiten wirklich; diese Hände greifen, diese gespannten Arme halten. Diese Leiber sind hart wie Felsen und aufs äußerste angestrengt. Immer gestaltet Klinger die Körper entsprechend seinen künstlerischen Absichten. Man vergleiche diese Titanenkörper und die ihnen ähnlichen der Tänzer des Festes mit dem Körper des befreiten Prometheus und neben diesen männlichen die Frauenkörper der Evokation und der Aphrodite und man wird erkennen, wie er die Sprache der menschlichen Körper meistert. Damit ist aber das Schauspiel eines phantastischen Kampfbildes noch nicht erklärt. Betrachten wir das Blatt, so haben wir den Eindruck einer gewaltig tobenden Schlacht, eines Wetterleuchtens und Weltbrandes, bei dem Olymp und Tartarus ins Wanken geraten. Diese Wirkung erreicht Klinger durch die ganz großartige Behandlung von Licht und Schatten. Durch das diffuse Licht, das auf den Leibern glänzt, daß sie in quellend reicher Modellierung zu strotzendem Leben erwachen, scheint die ganze Szene wie in schwälende Flammen getaucht. Rauchmassen wallen auf, teilen sich, ziehen sich in langen Schwaden, wallen auf und ab. Und führen wir dieses Ringen von Licht und Schatten auf ihre lineare Erscheinung zurück, so erkennen wir ein wohlüberlegtes Durch- und Gegeneinander, in dessen wogende Bewegung jedes Detail hineingerissen wird. Dazu kommt die ungeheure Spannung der Angreifer und der beiden göttlichen Verteidiger. Wie dieses lichte Götterpaar, Seite an Seite sitzend, scharfäugig und mit spöttischem Hohn zielend seine Pfeile entsendet (Studie zur Diana in Kreide, Dresd. Kabinett), während sein lichtes Haar in der sonnigen Luft der Höhe weht, und wie die zähen Leiber der Titanen dagegen wüten, das gibt einen Kontakt von hinreißender Verve.

Nacht. Eine Komposition von lediglich malerischer Wirkung großer Tonmassen. Der Titanenkampf endete mit der Vernichtung der Titanen. Die Körper der toten Riesen decken weithin die Erde, wie ungeheuere Wolkengebilde, die sich auf der schwarzen, lichtlosen Tiefe ballen. Ähnlich wie Klinger hier aus schweren Wolkenmassen tote Riesenleiber sichtbar werden läßt, hat Böcklin sein Prometheusbild gemalt. Das Blatt ist von großartiger malerischer Anschauung, und die Stimmung „nach der Schlacht", die ungeheure Stille des Todes ist ganz ergreifend, wie sie das Bibelwort schildert: Und es war wüste und leer über den Wassern.

Es ist das Chaos, das noch Ungeschaffene, das hier in Finsternis liegt, eine erste rohe, untergegangene Welt, aus der eine neue edlere erstehen soll; denn ganz links oben ist eine Lichterscheinung aufgetaucht; dem jugendlichen Titaniden Prometheus erzählt die Sage das Schicksal der Titanen, die es gewagt haben, den Unsterblichen zu trotzen. Mitgefühl mit den Leiden der Besiegten und die feste Entschlossenheit, den Kampf von neuem zu beginnen, spiegeln sich in Blick und Haltung des jungen Helden. Die rohen Kräfte der Natur haben nicht zum Siege geführt, wird es den Kräften des Geistes, der Veredelung durch die Kultur, die in einem antiken Helm angedeutet ist, gelingen? Diese ungewissen Zukunftsahnungen dämmern über der düster-schweren Grundstimmung. Das schwarze Wasser rauscht in weißen Schaumlinien an das öde Ufer. Ein Schwarm weißer Schwäne kreist über der schwarzen Tiefe.

Raub des Lichtes. Ein Schabkunstblatt von wunderbarem mystischem Zauber sammetweicher Tonmassen. In der Stimmung wirkt es als ergreifender Kontrast zu dem vorigen Blatt. Dort die düstere Schwere des Endes, hier die Ahnung neuen Entstehens. Prometheus, inzwischen zum Mann gereift, führt seine Mission aus. In kühnem Fluge, die Fackel in der hocherhobenen Hand, schwebt er nieder durch die weite dunkle Nacht, durch die sich der Schein des Lichtes fern hinzieht bis zu jenem himmlischen Lichtquell, der sich oben goldleuchtend auftut, nieder zu den in dichte Finsternis gebannten Sterblichen, die mit erhobenen Armen und ekstatischen Gebärden der Freude dem Lichtbringer entgegendrängen. Ein matter Glanz des himmlischen Lichtes erhellt ihre Leiber. Wie aus dunklen Gefängnissen Befreite stehen sie, das Unerhoffte, das Wunder der Rettung noch nicht fassend. In weiterem Umkreis, von der Finsternis fast verschluckt, stehen noch mehr, Greise in langen Bärten, Weiber, Kinder. Wunderbar ist der feierlich-inbrünstige, tief aufleuchtende Blick, mit dem Prometheus die leuchtende Fackel betrachtet. Alle die nackten Körper sind in der Schabmanier plastisch in geschmeidiger Kraft herausgearbeitet.

Fest (Abb. 40). Mit dieser Komposition schuf Klinger einen Tanzreigen, den man neben Botticellis Frühling und Mantegnas Tanz der Musen zu stellen berechtigt ist. Die Kraft und herbe Anmut der Gestalten ist so Klingerschen Geistes, daß dieses Blatt, eines der herrlichsten des Meisters, als typisches Beispiel für seine Menschendarstellung gelten kann. Vollendetere Körper als diese herkulischen nackten Tänzer hat er nicht geschaffen. Auch diese Schöpfung wäre ohne die Reife, die Klinger in Italien gewann, nicht möglich gewesen. Der Geist Signorellis und

Mantegnas hat ihn geleitet, und von der lebendigen Formengröße dieses rhythmisch bewegten Gestaltenzuges sagen wir uns wieder und wieder: hier haben wir eine deutsche Monumentalkunst. Wie auf einem Höhenpfad des Gebirges schreiten wir, vom Künstler geleitet, wenn wir eine gewaltige Figurenkomposition auf die andere folgen sehen.

Mit drei nackten männlichen Körpern in Rückenansicht und drei weiblichen in Vorderansicht, je eine zwischen zwei männlichen, in dünnen,



Abb. 40. Das Fest. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 19.)

fließenden, faltenreichen Gewändern, hat Klinger diesen festlichen Tanzreigen zur Darstellung gebracht. Der Reigen zieht ganz knapp in der vorderen Raumschicht des Bildes am Beschauer vorüber, so daß der Bildrand unten und zu beiden Seiten die Gestalten überschneidet. Diese Nahansicht ermöglichte die wunderbare plastische Durchbildung jedes Körpers, auf die es abgesehen war. Die sechs Gestalten sind eine plastische, reliefartig angeordnete Gruppe in rhythmischer Tanzbewegung. Aber sie ist so wunderbar vom Hauch des Lebens beseelt, daß sich der

Reigen in feierlich-gemessenen Rhythmen vor uns zu bewegen scheint. Allen denen, die in der Griffelkunst nur eine Kunst linearer Andeutungen sehen, muß der malerisch-plastische Charakter des ganzen Titanen- und Prometheuszyklus als ein Einwand erscheinen. Die Durchbildung der mächtigen Rückenakte der jungen Männer ist eine eminente Leistung; das Licht spielt frei über die Körper hin; mit welcher Kraft ist unter diesem reichen Formenspiel das ganze organische Körpergefüge herausgearbeitet, daß es von einem Willenszentrum beherrscht erscheint und bei einer wunderbaren Lockerung der Gelenke sich die Leiber in geschmeidiger Kraft biegen. Der eigentümliche Lendenschmuck mit Pferdeschwanz und wallenden Riemenbändern erfüllt den Zweck, die Illusion der Tanzbewegung zu erhöhen. Von der gleichen Frische feinsten plastischen Lebens sind auch die schreitenden Frauengestalten erfüllt. Wie bauschen sich unter den feierlich-großen Schritten die dünnen Gewänder; wie sie in der Schrittbewegung wallen, wie sich die Luft in ihnen fängt! Der Vergleich mit Botticellis schleiergewandeten Musen und der Flora, mit Böcklins blumenstreuender Flora liegt nahe, noch näher der Vergleich mit den berühmtesten antiken Gewandfiguren, der Nike, den Mänaden, der vatikanischen Niobide. Klinger hat wie wenige den Geist des antiken Gewandes, als „tausendfaches Echo" der Leibesformen erkannt; in der Statue der Amphitrite gab er bisher sein Reifstes an Gewanddarstellung. Aber auch hier ist jede der stark bewegten Gewandfiguren erstaunlich nach der Natur beobachtet. Mit welcher Treue Klinger in solchen Darstellungen von der Natur ausgeht, werden wir noch sehen. Diese drei männlichen und drei weiblichen Gestalten sind durch leicht variierte Haltung im Ausbiegen und Schreiten der Körper und in den Armverschränkungen zu jenem herrlichen festlichen Tanzrhythmus verbunden, der diesem Blatt seine feierlich-gemessene Schönheit gibt. Von besonderer Bedeutung waren Klinger die verschiedenen Armhaltungen und das Fassen der Hände. Handsstudien (siehe Abb. 41, Arm- und Handstudie zu den beiden mittleren Tänzerinnen. Dresdener Kabinett) und männliche wie weibliche Ganzakte in Kreide ausgeführt beweisen die sorgfältige Vorarbeit, die Klinger diesem Blatte angedeihen ließ. Das gilt überhaupt von allen diesen großen Figurenkompositionen. Die Arm- und Handmotive dieses Reigens, der gehobenen der Männer, der gesenkten der Frauen, sind ebenso wie die geschmeidigen Ausbiegungen, das Nachfühlen, Nachgeben der Männerkörper, das Zwischendurchgleiten der Frauen von einer um so bezaubernderen Grazie, als sie sich mit herber Kraft verbindet. Das ist Klingersche Schönheit durchaus. Die volle Illusion

des runden Reigentanzes erreicht Klinger, indem er die Lücken mit Köpfen und Armen füllt, die alle den Eindruck erwecken, als ob sie zu einer großen sich schlingenden und windenden Tanzkette gehörten, die sich ganz im Hintergrunde in einen heiteren Rundtanz auflöst. Die Stimmung des Tanzes ist nicht die seligster, ungetrübter Festfreude, sondern ernster Gemessenheit, einer gedämpften Heiterkeit. In diesen feierlich wallenden rhythmischen Schritten liegt der Charakter eines religiösen Festes. Die Stimmung ist zu schwer, als daß man sie, wie Felix Zimmermann es tut, mit der wogenden Jubelmelodie: „Freude, schöner Götterfunken!" charakterisieren könnte. Die goldene Freudensonne, die dieses Fest überstrahlt, ist umschleiert, und die „lichtbeglückte Menschheit in antikem nacktem Schönheitsrausch" ist mehr eine poetische Umschreibung, als eine sachliche Analyse. Gerade dieser leise Zug der Trauer, die geistige Schönheit einer nur angedeuteten Resignation adelt die Kunst Klingers. Daß in diesem „Fest" der rauschende Freiheits- und Freuden-Rhythmus der 7. und 8. Symphonie Beethovens erklingt, wage ich nicht zu sagen. Der Charakter ernster Freude wird noch erhöht durch den Hintergrund. Die Tanzszene, die sich in einem zarten, silberhellen Licht abspielt, wird durch dichte, dunkle Lorbeerbäume abgeschlossen, die zwischen ihren Stämmen den Blick aufs helle Meer offen lassen. Das ist der einzige Blick hinaus in die Weite des Luftraumes. In der Mitte



Abb. 41. Das Fest. Hand- und Armstudie zu den beiden mittleren Tänzerinnen. Kreidezeichnung im Dresdener Kabinett.

brennt auf einem Altar das heilige Feuer, das Prometheus den Menschen brachte. Dieser selbst, der geistige Urheber dieses „Festes“, nimmt in Klingers Komposition nur eine bescheidene Stellung ein. Das ist ein feiner Zug; er hat den Menschen das göttliche Feuer gebracht; nun tritt er wieder zurück in die Einsamkeit seines prometheischen Genies. Um die wahrhaft Großen ist die Stille. Ganz links oben im Bilde sehen wir ihn erst nach näherem Betrachten auf erhöhtem Platz über der Menge stehen. Der Lorbeer zwar windet sich um seine Schläfen, aber an dem Feste der Menge nimmt er nicht teil. Sein furchtbares Geschick ahnend, schaut er tiefernst empor zu den Göttern, erschauernd zieht er das Gewand fester um den gebeugten Leib. Von besonderer Wirkung ist der Gegensatz der bewegten Tanzgruppe zu der unbewegten, feierlichen Ruhe der dunklen Lorbeerbäume, die das Ganze so großartig-einfach und sakral abschließen. Dieser Wald ist in seinen schlichten Horizontalen und Vertikalen stilisiert, ganz im Geiste der Wandmalerei als „gewollte Unnatur“ und Abstraktion des Naturvorbildes.

Die Entführung des Prometheus (Abb. 42). „Aber es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!“ Prometheus' Schicksal erfüllt sich. Hoch über der weiten Meeresflut an unwirtlichen Schneegebirgen vorüber wird der Frevler von Merkur und dem Adler des Zeus durch die Luft getragen, um, an den Felsen geschmiedet, furchtbare Strafe zu erdulden. Klinger gibt in diesem Blatt wieder eine gewaltige landschaftliche Vision, die der rechte Schauplatz ist eines tragischen Heldenschicksals. Ein unwirtliches Meeresgestade mit flachem, ödem Strand, im Hintergrund ein schneebedecktes Hochgebirge. Den Eindruck des Düsteren, Wilden, Barbarischen erreicht Klinger zunächst durch die Beleuchtung. Ein fahles Licht gleißt über den Himmel und das Meer, das in weiten, langgezogenen Wellengängen unablässig heranzieht. Dieses Licht gleißt, aber es wärmt nicht. Es ist eine eisigkalte Luft. Der schneebedeckte Gebirgsgipfel ist von schwarzen, düsteren Wolken wie von „unendlichen Trauerflören“ umlagert. Wunderbar ist wieder das Meeresbild unter dem gespenstigen Wolkenschatten und dem fahlen Licht. Wie ist es in Bewegung, Linie, Licht, Ton beobachtet und wie ist es lebendig! Auch dieses Wasser ist kalt, wir fühlen es, und sein dumpfes, zorniges Rauschen glauben wir bis herauf zu hören. Denn wir blicken tief hinab auf das unendliche, bewegte Meer, und dieser Eindruck der Weiträumigkeit ist es besonders auch, der diesem elementaren Landschaftsbild seine tragische Größe gibt. Die raumfüllende Atmosphäre schafft Atem, Bewegung, geisternde Stimmung. Diese tragische Allbeseeltheit der gewaltigen Natur ist das Echo

des tragischen menschlichen Ereignisses. Ein Bild ergreifender Hilflosigkeit, aber auch der Unerbittlichkeit des Schicksals ist es, wie Prometheus, an den Armen von den Klauen des Adlers, unter den Knien von den verschränkten Händen des Merkur gefaßt, in jagender Eile durch die Luft getragen wird. Ist dieser Flug in seiner rasenden Schnelligkeit überzeugend dargestellt? Man stelle sich nur einmal in einige Entfernung vor das Blatt, und bald wird man sehen, wie die ganze Erscheinung der Tragenden und des Getragenen pfeilschnell in horizontaler Richtung dahinzu-



Abb. 42. Die Entführung des Prometheus. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 20.)

ziehen scheint, nicht in Flugbewegungen allerdings, sondern in gleichmäßigem, schnellem Gleiten, obgleich weder die beiden nackten Körper des Merkur und Prometheus noch der Adler „impressionistisch“ gesehen sind. Klinger hat keinen geschauten Natureindruck wiedergegeben. Die Körper sind bis in die feinsten Formendetails durchmodelliert, der Adler mit den nach unten ausgebreiteten, überaus kräftigen Schwingen ist bis in jede Feder mit genauester Charakterisierung des Stofflichen ausgeführt. Als Flugerscheinung ist er vielleicht nicht vollkommen gelungen; die Illusion des Fliegens ist gering. Natürlich ist es unmöglich, eine vorüber-

eilende Vision in solchen Details zu sehen. Die Momentphotographie hat da dem Künstler manche Winke gegeben, die ein Liljefors glänzend zu benutzen versteht. Außerordentlich illusionistisch als Bewegungserscheinung ist aber die Gestalt des Merkur. Seine Flughaltung ist reines Phantasiebild, aber er fliegt mit einer solchen Wahrheit, daß er den etwas hemmenden Eindruck des Adlers aufhebt. Diese Wirkung ist um so mehr zu bewundern, als Klinger auffällige drastische Mittel (wie wir sie bei den verschiedenen Höllenstürzen finden) vermeidet und ebensowenig so kunstreich zu Werke geht wie etwa Tizian in der Assunta. Seine Mittel, die Illusion zu vervollständigen, sind diskreter. Die vorgebeugte Haltung des Körpers, das leise Anziehen der Knie, so daß die Beine schweben, der starre, unbewegte Blick in die Ferne, der die Bewegungsrichtung deutlich angibt, die dann noch durch den wagerecht hängenden Leib des Prometheus und die Körperlinie des Adlers zum Ausdruck kommt, würden schon eine genügende Illusion geben. Das Sausen des Äthers wird dann noch verdeutlicht durch die aus dem Kranz des Prometheus herabwehenden Lorbeerblätter und durch die Hutschnur des Merkur, die er mit den Zähnen packt, da der Wind den Hut in eiliger Fahrt zu entführen scheint. Das vornehmste Mittel aber liegt in der ganz erstaunlichen Bewegtheit und Weiträumigkeit der Landschaft. Das rauschende Meer schafft eine Gegenbewegung, die das anstrengende Ankämpfen gegen die Windrichtung und damit die Flugbewegung selbst besonders deutlich macht. Und in dem weiten luft- und lichterfüllten Raum schweben die Körper in voller Rundplastik ganz von Luft umweht. Ich kenne nur eine Darstellung körperlichen Fluges, die mit so wenig auffallenden Mitteln eine gleich große Illusion erweckt, das ist auf Signorellis Höllensturz der in die Tiefe schwebende Teufel, der einen Menschen auf seinem Rücken trägt.

Opfer. Abermals das erhabene Bild einer verlorenen Schlacht (wie die „Nacht"). Angstvoll beugt sich das niedergeworfene Menschengeschlecht im Staube vor der erhabenen Majestät des allmächtigen Zeus und bringt ihm seine Opfer dar. Fern thront er in einsamer Größe über lichten Wolken, und seine Füße ruhen auf dem der Meeresflut entragenden Felsen, an den der gefesselte Prometheus geschmiedet ist. Von den Wogen des Meeres angespült, bedecken die Körper toter Titanen den sonnigen Strand. Die Natur gibt die Lage ergreifend wieder; sie ist das Dominierende in dieser Komposition; das Figürliche hat mehr den Charakter belebender Staffage. Die Stimmung ist wie nach einer verlorenen Schlacht, die den Besiegten zum Sklaven des mächtigen Siegers gemacht hat. Bei abgrollendem Gewitter hat sich die Luft geklärt. Noch flammen ungewiß

und aufgewühlt die Wolken, die von großer, bewegter Schönheit sind, und windzerzauste und breitgefegte Pinien künden die Spuren des Wetters. Der lineare Rhythmus des Sturmwindes ist in Wolken und Bäumen, überhaupt in dem ganzen Naturbild zurückgeblieben. Wir sehen hier wieder eine „Beseeltheit" der Natur, in der Klinger unvergleichlicher Meister ist. Die in dumpfer, sklavischer Ergebenheit auf die Erde hingestreckten Menschen im Vordergrund haben in ihrer reihenweisen Anordnung etwas Burleskes. In der Mitte sind Menschen damit beschäftigt, einen Opferstier zu töten. Der ausholende Todeshieb wirkt wie dumpfe Hoffnungslosigkeit (schauerlicher als der Todeshieb auf Böcklins vita somnium breve). Die Gruppe ist sehr lebendig und in den Einzelheiten vorzüglich beobachtet. Schon brennt das Feuer auf dem Holzstoß, und der Priester verrichtet das Gebet. In Qual und Not und kleinem „Herdenglück" werden die Menschen ihr mühereiches Erdendasein dahinleben. Im Hintergrund rauchen friedlich die Hütten ihrer Siedelung, und in den langen Reihen der Kohlstauden vorn dürfen wir die ersten Zeichen ihrer Kulturarbeit erkennen.

Mit diesem dumpfen Gefühl hilfloser Ergebenheit setzt nun Hölderlins Schicksalslied ein. Die gewaltige Titanen- und Prometheustragödie ist vorübergegangen; nun bleibt der Mensch allein in seiner Qual.

Den Phantasien über das Schicksalslied hat Klinger vier Bilder und elf Seitenleisten gewidmet; es folgen einander: Homer, vier Leisten, Aphrodite, sechs Leisten, Tod und Mädchen, eine Leiste, die Gottheit zerreißt das Lot. Und zum Schluß greift Klinger den Prometheusgedanken wieder auf und gibt dem Ganzen in dem Vollbild der „Befreiung des Prometheus" seinen herrlichen Abschluß.

Homer. Dem greisen Sänger Homer legt Klinger das erschütternde Lied vom Menschenleid in den Mund:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende Säugling
Atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,

Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruh'n;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

In der tiefen Schwermut des singenden Homer am Meeresstrand ist die Grundstimmung des Liedes erschütternd symbolisiert. Homer steht, von seinem Hund, dem treuesten Genossen des Menschen, begleitet, am Meeresgestade. Schwermütiges Dunkel ist in den Lüften, über dem schwarzen Meer. Aus dem Meeresstrand wächst ein gigantisches Menschenhaupt hervor, das, ein Symbol der an die Erde gefesselten Menschheit, mit leidvollster Sehnsucht emporschaut zu Zeus und Juno, die fern im lichten Gewölk, nur in leichten Umrissen angedeutet in „glänzenden Götterlüften“ thronen. Die stumme Sprache des Leidens, der Qualen ohne Ende, der ewig unstillbaren Sehnsucht in diesem Kopf ist ergreifend. Die Augen schimmern verschwommen in mattem Bernsteinglanz, der Blick ist divergierend, ins Ungewisse schweifend, dem halbgeöffneten Mund scheint sich ein dumpfes Stöhnen zu entringen. Auf dieses Haupt legt Homer, den Blick aufs unruhige, dunkle Meer gerichtet, seine Harfe; mit der Hand berührt er seine Stirn, ihm die Töne des Menschenschicksals zu entlocken; nicht der gottbegeisterte Sänger ist er, nur der Mund der Menschheit. Klinger hat ihn ganz realistisch als Greis dargestellt mit welkem, schlaffem Körper, ohne die Hoheit der antiken Büste in Neapel. Es ist der alte Mann, der alles Leid schon erfahren und bis auf die letzte bittere Neige gekostet. „Wie Wasser von Klippe — Zu Klippe geworfen — — ins Ungewisse hinab“, so werden die toten, aufgeschwollenen und zerfallenden Leichen der Giganten von den dunklen Wellen an den Strand geworfen.

Die beiden Gegenüberstellungen, der Himmlischen, die „droben im Lichte wandeln, von Götterlüften leicht gerührt“, und der leidenden Menschen, die „schwinden und fallen von einer Stunde zur andern“, sind zunächst in den vier folgenden Seitenleisten variiert.

Erste Randleiste: Ein Weib ist im heißen Wüstenbrand unter einer Palme zusammengesunken. Sie verschmachtet; der leere Krug liegt neben ihr. Ein Geier auf der Palme wartet schon auf seine Beute. Wir können in diesem Bild ein Symbol unstillbarer, qualvoll tötender Liebessehnsucht erblicken. Es ist wenig ausgeführt in leichten, schwebenden Strichen; und doch, welches intensive Leben! Die Sonne brennt; die herbe Gestalt des leidenden Weibes mit den krampfhaft vorgestreckten Armen, der in der heißen Luft ausdörrende Leib, die Füße, die sich vor Qual in den Sand bohren, führen uns die Situation ergreifend vor Augen. Die zweite und dritte Leiste in mehrfarbiger Lithographie zeigen in zwei Variationen zwei nackte Göttinnen in seligen Lüften auf hochgewölbten Bogen; die eine stehend, ihr seegrünes, wehendes Gewand in der Hand, die andere in lässiger Ruhe auf lichter, grünschimmernder Wolke. Durch die Anwendung der Farbe (die Bogenhallen in tiefem Blau und Braun) fallen diese zwei Leisten aus dem Charakter des Werkes heraus. Den Eindruck des olympischen Farbenspiels hätte Klinger viel besser ohne Farbe erreicht. Die vierte Leiste ist wieder ein Bild verzweifelten Menschenleids: Mann und Weib den furchtbar erregten wilden Meereswogen rettungslos preisgegeben. Das bleiche Weib ist tot, kraftlos liegt es in den Armen des Mannes, der mit letzter Kraft sein Teuerstes hält und in wahnsinnigem Schmerz, mit vor Todesangst verzerrtem Gesicht das Brüllen der Wogen überschreit. Der aufgerissene Mund, die Anspannung aller Gesichtsmuskeln sind grauenhaft wahr. Oben in lichter Höhe aber schaut ein Götterjüngling mit lässiger Neugier dem Schauspiel zu.

Aphrodite (Abb. 43). Die Gegenüberstellung der beiden Welten in einem Bilde führte Klinger in der Aphrodite, der Venus Anadyomene, zu einer Konzeption von ungemeiner Großartigkeit und hinreißender, feierlicher Schönheit, die den reichen Figurenkompositionen der Brahmsphantasie und ganz besonders der Evokation ebenbürtig an die Seite zu stellen ist. Klingers an edelster griechischer Kunst gebildeter Schönheitssinn strahlt auf diesem Blatte in höchstem Glanze. In wilden, lichtdurchzuckten Wettern grollt das Meer empor; die Leichen der schiffbrüchigen Menschheit werden grausam von den Wogen auf und ab geworfen, tot und sterbend: „es schwinden und fallen die leidenden Menschen blindlings von einer Stunde zur andern, wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“. Aus dem dunklen Leidensmeer ihres Lebens aber erhebt sich die blonde Lichtgestalt der Göttin der Liebe und Schönheit, ihre „seligen Augen blicken in stiller, ewiger Klarheit“. Sterbend, schon brechenden Auges schauen die Menschen in tiefer Sehnsucht zu ihr auf. So ist diese Aphro-



Abb. 43. Aphrodite. Radierung. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 27.)

dite zugleich die wunderbarste Verkörperung der Sehnsucht und der Liebe der Menschen, wie sie sich himmelan gewandten Blickes und mit verklärtem Antlitz emporrichtet zu dem unendlichen Licht. Ein großes Kunstwerk ist vieldeutig; als Phantasiegebilde in seiner Totalität geschaut ist es inkommensurabel, reich und unergründlich wie das geheimnisvolle Leben. Die Klingersche Venus Anadyomene ist höchstes Kunstwerk; wie sie die Phantasie beschäftigt, läßt sich durch Worte nicht erschöpfen. Die Liebe schafft das Leben, mit dem Leben aber auch gebiert sie den Tod und des Todes Qualen. Aphrodite ist aber die Göttin der Schönheit, die erst dem Leben einen „Sinn" gibt. So steigt die Himmelssehnsucht in der Gestalt der Schönheit in allen Künsten immer wieder sehnsuchtsvoll empor über Untergang und Vernichtung des Menschendaseins. Über den dunklen Rhythmen des erregten Meeres, über dem düstern Bildnis „von Klippe zu Klippe geworfen" rauscht in den lichterfüllten, weitgeschwungenen Rhythmen der Freiheit die Gestalt der Schönheit auf.

Im Bild ganz vorn steht die Göttin auf einer kleinen, platten Felsklippe, die ihre nackten Füße eben faßt. Ihr blondes Haar flattert, zu beiden Seiten geteilt, mit dem wehenden Gewand empor in den lichten Äther; in die flimmernde sonnige Luft reckt sie die weißen Arme und richtet mit einem wunderbaren Ausdruck der Seligkeit, des Mitleides, der leisen Anklage und der Ergebenheit den Blick nach oben. In der Brahmsschen Musik auf demselben Blatte ist das Tempo ein Allegro; so ist auch bei Klinger das Tempo des Bildes feierliche Bewegtheit, ein Singen in der Luft, ein Klingen, ein Wallen und Rauschen in den dunklen Wogen, ein Lichtflimmern wie auf dem weiten Ozean. Das Tempo ist ähnlich wie auf der Evokation, nur sind dort die Akkorde dunkler, hier werden sie übertönt durch das Rauschen im Lichte. Klinger ist ein Erfinder ausdrucksvoller Gesten. Von derselben packenden Gewalt und Schönheit wie die ekstatisch ausgebreiteten Arme der nackten Muse auf der Evokation sind hier die in begeisterter Sehnsucht emporgehobenen Arme. Es sind nicht die gleichmäßig vorgestreckten Arme des Adoranten, wie sie die vielen gemalten opfernden Priesterinnen aufweisen; der rechte Arm ist vielmehr zurückgebogen, der linke nach vorn emporgestreckt, beide Hände sind leicht gespreizt. Das ist von einer ganz aparten Schönheit und Zartheit des Ausdrucks. Meisterhaft sind die beiden Arm- und Handverkürzungen. Dieser Geste entspricht das herrlich erhobene Haupt und die ganze Haltung des leichtgestreckten Körpers. Das ist kein Kleben am Modell; da ist alles gesättigt von Natur und doch reinste und höchste

Phantasieschöpfung. Eins der schönsten Gemälde Böcklins, die Anadyomene von 1873, die kühn, sieghaft auf dem Rücken eines riesigen Fisches steht, von einem Kranz huldigender Liebesgötter überragt, findet in dieser Radierung Klingers eine ebenbürtige Schöpfung. Die sonnige, lichte Meeresluft, der winddurchwehte, reine Äther, in den sich die schimmernde Gestalt dieses blonden Weibes erhebt, breiten einen Zauberhauch von Idealität über sie aus. Wir sehen verklärtes Leben, aber doch Leben. Das Wort ist arm, den sinnlichen Zauber, den grandiosen Schwung dieses Rhythmus zu schildern. Das Fleisch dieses wahrhaft göttlichen Leibes ist von jener Art, von der Homer sagt: „es blüht in ewiger Jugend". Hier zeigt sich die faszinierende Wirkung von Klingers Lichtbehandlung. Der weiche, seidige Glanz auf der hellen Haut hat fast die Schönheit des Marmors der späteren Marmorstatue der Amphitrite. Das Licht wird von dem Frauenleib gewissermaßen eingesogen. Die Modellierung im zarten Freilicht läßt die Formen besonders noch durch die Streckung des Rumpfes und die Spannung der Muskeln bis in alle Feinheiten zur Geltung kommen, ohne daß die Übergänge deutlich markiert wären. Klinger führt hier, indem er die schwellende Körperoberfläche durch zarte Licht- und Schattenspiele belebt, jene kontinuierliche, fließende Modellierung durch, wie er sie später in der Amphitrite, der Badenden im Marmor gab. So wirkt er auf unsere sinnliche Empfindung mit dem ganzen Zauber blühenden Lebens. Wie mußte es den Schöpfer dieses Blattes zum Marmor drängen!

Bei der Würdigung dieser Komposition als eines rhythmisch beseelten Ganzen spielt das Gewand der Aphrodite eine bedeutende Rolle. Was von der Venus von Milo gesagt worden ist, der Oberkörper blühe aus der Gewandung hervor wie die Blumenkrone aus dem Kelche, gilt auch für Klingers Aphrodite wie für die ganz ähnlich gewandete Amphitrite. Das Gewand ist in Wirklichkeit unmöglich (wie das des Weibes der „Versuchung"), aber es wirkt, es wirkt unglaublich wahr und ist erfüllt von einem Leben wie das sturmbewegte Weltmeer selbst. Es steigt an den Beinen (das linke in leichter Hebung ist Spielbein) dunkel auf. Feucht, in feiner Fältelung schmiegt es sich an die Form des Beines an. Große, senkrecht herabfallende Linien betonen wirksam die Vertikale; die Nässe drückt den dünnen Stoff nach unten, legt ihn über dem rechten gestrafften Knie und dem rechten Spielbein in verschiedenes enges Gefältel. Wie der Körper durch den dünnen Stoff hindurchleuchtet, von den langen schwarzen Streifen des übereinandergelegten Stoffes durchzogen wird, wie dann das Gewand an den nackten Füßen auftrifft, sich vordrängt und

seitlich auseinander schiebt, das ist von wahrhaft Praxitelischer Sinnenschönheit. Aufsteigend läßt das Gewand die rechte stark ausladende Hüfte frei, zieht sich schräg über den Leib und flattert dann wie ein mächtiges Fahnentuch in weitem Schwunge um den Leib und vereinigt sich mit den dunklen Wolken und Meereswogen zu einem rhythmischen Ganzen von hinreißendem Schwung. Dadurch trägt es ganz wesentlich zu der großartigen Wirkung dieses Blattes bei.

Erschütternd sind die einzelnen Köpfe der sterbenden Menschen, die ohnmächtig mit den Fluten ringen und ungehört ihre letzten verhallenden Seufzer, ihren verzweifelnden Aufschrei, ihre sterbenden Blicke nach oben senden. Links unten sehen wir einen Kopf, der dem des Jünglings am Fuße der Salome auffallend ähnlich sieht, ganz plastisch aufgefaßt, ja man könnte sagen in den Materialien (Marmor, Bernsteinaugen, Haar dunkel bemalt) vorempfunden; im Auge der matte Bernsteinglanz. Andere Köpfe sind furchtbar verzerrt in Qual und Wut, im Todeskampf erstarrt, mit geöffnetem, erschlafftem Mund, zusammengekniffenen Augen oder mit einem Ausdruck stummer Anklage.

Meisterhaft ist ferner das vom Gewittersturm aufgewühlte, von einem Schlangenblitz durchzuckte, hochwogende Meer, mit seinen vollen weißen Schaumlinien, die sich auf dem dunkeln Wasser ringelnd wiegen, die auf- und absteigen und in dem zerstreuten Lichte flimmern. Wunderbar dieses Auf und Ab, wie die unglücklichen Menschen in den Wogengängen willenlos treiben, und wie aus dieser dunkeln, düsteren, schicksalsbangen Meeresstimmung die selige Lichtgestalt des Weibes emporwächst. Gibt es wohl eine Meeresstimmung, die Klinger nicht mit seinem erstaunlichen technischen Können gemeistert, die er nicht mit der ganzen Gewalt seiner Persönlichkeit durchseelt hätte?

Es folgen sechs Seitenleisten, die sämtlich in der Form von symbolischen Szenen das Motiv des menschlichen Schicksals, des qualvollen Leidens, des Unterganges, der sinnlosen Vernichtung, das unheimliche Rätsel des Todes zum Gegenstand haben. Da suchen die Menschen an steilen Felsen emporzuklettern; dem einen gelingt es, man sieht oben nur noch die Beine; der andere stürzt, den Halt verlierend; senkrecht, mit emporgestreckten Armen, saust er schreiend hinab in die Tiefe, wo sich ihm die Polypenarme eines Ungetüms entgegenstrecken. Die zweite Leiste bringt in anderer Fassung das Klettermotiv mit zwei nackten Männern; der obere bückt sich und hilft dem anderen an der ganz steilen, kantigen Felswand empor; ein dritter ringt undeutlich mit der schemenhaften Gestalt eines Ungetüms. Die beiden nächsten Leisten führen uns an einsamen, öden

Meeresstrand; auf der einen ist fahles, trübes Mondlicht in dumpfer Nebelluft; am Strand sind zwei nackte Beine und der Schwanz eines Krokodils sichtbar; auf der anderen ist ein Toter angespült, der gläubig noch das kleine schwarze Kreuz in der festgeschlossenen Hand hält; ein Meeruntier, halb Krokodil, halb Schildkröte, ist über ihn gekrochen und hat ihn gierig mit den Krallen gepackt. Wie ein bissiger Köter bellt es einem Fliehenden nach, dessen dunkler Mantel in der Regenluft flattert. Das Gespenstig-Trostlose und Vorüberhuschende dieser Szene, die trübselige, windige Regenluft sind von packender Wirkung. In großschraffierter, leichter, mehr andeutender Zeichnung hat Klinger diese Stimmung erreicht. Die fünfte und sechste Leiste führen uns ins Hochgebirge; ein Lawinen- und Felssturz ist niedergegangen; er hat alles zerschmettert und begraben, die hohen Bäume, die Menschenwohnungen und die Menschen; nur ein paar arme alte Leute sind übrig geblieben. Ganz verzweifelt, in stummer Anklage nach dem Himmel schauend und das Trostlose nicht fassend steht der alte Mann mit schmerzlich geballten Fäusten; auf der anderen Leiste ist das arme alte Mütterlein an der Leiche des Sohnes niedergesunken, die Hände in tiefem Jammer, aber in Demut gefaltet. In diesen schmalen, schnell ausgeführten Szenen hat Klinger die ganze Tragik der Situation, die Leidgefühle der Menschen, die ganz besondere Stimmung der Natur ergreifend wiederzugeben verstanden. Das ist bei der Schmalheit der Leisten (etwa 2 cm) besonders zu bewundern.

Das dunkle Lied vom Tode erklingt dann noch einmal in einer der ergreifendsten Todesphantasien, die Klinger geschaffen hat, in Tod und Mädchen (abgeb. Kunstwart 15 II), einem Bild von grausiger poetischer Schönheit. Der Tod als Reiter in schwarzem Panzer ist über eine blühende Frühlingswiese geritten, während die Sonne im Mittag steht, an ein junges Weib heran, das zwischen den Blumen kniet. Er winkt ihm mit schwerer Panzerfaust; unter dem gehobenen Visier gleißt grinsend sein Totengebiß. An der Seite ist die Lanze eingehängt; neben dem Sattel, der in einem Schlangenkopf endet, sitzt eine Eule; eine Leine ist übergelegt. Dieser reitende Tod gehört zu den großartigsten Gestalten der deutschen Phantasiekunst. Dürers berühmte Kohlezeichnung, sein Meisterstich „Ritter, Tod und Teufel", Böcklins Abenteurer, seine Kriegsfurien haben kaum den grausigen Schauer dieser dämonischen, dunklen Todesgestalt. Man kann es wohl aussprechen, daß die unergründliche, geheimnisvolle, schreckhafte Gewalt des Todes noch niemals so großartig verkörpert worden ist wie hier. Die junge Frau auf der blumenübersäten Wiese sieht ihn nicht, wie er wie ein geisterhafter, schwerer

Schatten herangeritten ist. Aber sie fühlt seinen eisigen Hauch, der sie ans Herz greifen läßt. Und wir fühlen ihn mit ihr; er weht aus den Nüstern des Todesrosses. Klinger hat in diesem schwarzen Roß mit dem eigentümlich stechenden, lichtscheuen Blick und dem grauschwarzen Fell ganz außerordentlich den Eindruck einer schattenhaften Kellerexistenz erweckt, die uns schaudern und frösteln macht. Die starre Unerbittlichkeit, die auch in dem Tier liegt, der Eindruck unentrinnbaren Verhängnisses in seinem weiten Schreiten und der gepanzerte Reiter selbst legen einen Vergleich mit Dürers gepanzertem Ritter nahe, nur daß Charakter, Ausdruck und Bedeutung der beiden Gepanzerten verschieden sind. Die ungeheure Dämonie in diesem Klingerschen Tod läßt sich schwer in ihren Ursachen erkennen. Die Art, wie er auf dem Roß sitzt, hart mit zurückgebogenem Rücken, trotzig-schwer wie der Colleoni, hat etwas unbedingt Zwingendes. Großartig ist die winkende Geste der gepanzerten Riesenfaust. Aber der Schauer und das Grausen, die von ihm ausgehen, sind damit noch nicht erklärt. Shakespeares Macbeth und Richard III. tauchen vor unserer erregten Phantasie auf. Und das junge Weib ist in ergreifendem Kontrast zu dieser furchtbaren Erscheinung ein lieblich-ernstes Bild träumerischer Versonnenheit. Der gedankenvolle Ernst in diesem Antlitz, in der ganzen Haltung, die ein starkes seelisches Wesen schlicht und klar, so einfach und ergreifend, ohne jede Phrase hervorhebt, kann niemanden unbewegt lassen. Wie ausdrucksvoll sind die Hände! Die eine stützt sich auf die Wiese, die andere tastet nach dem Brusttuch. Der Kopf des Mädchens ist ein herber, Klingerscher Charakterkopf, eckig, von großen, fast männlichen Zügen, ganz plastisch empfunden in der Präzision der Formen und dem leichtgewellten Haar, ein Kopf, wie wir ihn dann in den Skulpturen als Klingerschen Frauentypus ausgebildet finden. Überaus fein ist wieder das verstreute Licht des Tages, das ein so reizvolles Spiel von Lichtern und Halbschatten über das ganze Bild legt und zu der faszinierenden Wirkung ein Wesentliches beiträgt. Wie wirken die kalten Reflexlichter auf dem schwarzen Panzer romantisch-gespenstig in der sonnig warmen Luft, die auf dem üppigen Blumenmeer in tausendfältigen zarten Reizen spielt. Diese märchenhafte, lichtumspielte Blumenwiese, eine Campagna-Phantasielandschaft mit einem italienischen Kastell im Hintergrund, ist schön, poesiegesättigt, geschwellt von Saft und feuchter Wärme wie ein Böcklinscher Florentiner Frühling. Ein kleines Wässerlein windet sich halb versteckt durch die üppige Pracht. Es ist hoher Mittag, und weit und breit blüht wonniges Leben. Und das junge Weib selbst, das im blühenden Lenze, im sonnigen Mittag des Lebens steht, ist ganz innige

Liebe zu diesem Leben. Da kommen die eisigen Schatten und wehen sie an. „Ins Ungewisse, ins Ungewisse hinab." In der schmalen, diesem Bilde folgenden Randleiste klingt dieser Ton aus. Das junge Weib schwebt hinab ins Schattenreich des Todes. In leisen, lockeren Strichen gezeichnet, in ein wallendes Tuch gehüllt schwebt es über hohes Gras dahin, starren Blickes, trüb und hoffnungslos, einen Strauß Blumen in den Händen; so folgt es dem Tod aus dem tausendfältig blühenden Leben. Wie in dem Gewand der Strich den Bewegungen nachgeht, jede Biegung deutlich macht, jedem Druck willig folgt, alle malerischen Nuancen wiedergibt, die spitzen Lichter, die breiten Reflexe und Töne, sei noch besonders hervorgehoben.

Auf der Menschheit liegt ein Fluch. Auch ihre friedliche Arbeit, die sie im Schweiße ihres Angesichts verrichtet, wird ihr zum Unsegen. Mühe und Arbeit ist ihr Leben, Not und Tod ihr Lohn. Diese düstere, pessimistische Erkenntnis liegt im Schlußbild des Schicksalsliedes. Es zeigt eine düstere Landschaft in fahlem Helldunkel; es ist windige Regenwetterstimmung, hoffnungslos und trostlos; wir blicken auf geackertes Feld; eine tiefaufgeworfene Furche führt ins Bild hinein, und im schweren Dunkel geht ein Bauer gebückt hinter seinem Ochsengespann. Aber aus den Ackerfurchen, die er gezogen, schießt die Saat des Todes empor. Säbel und Bajonette wachsen in dichten Halmen. Ein fahles Licht glänzt in dem Metall, das von dem Richtmaß ausgeht, das oben über der Landschaft auf hellen Wolken strahlt und von dem die Hand des Schicksals das Lot abreißt und jede Norm und Gerechtigkeit aufhebt. Diese mittelalterliche oder Dürersche Allegorie ist auch dürre Allegorie geblieben und nicht zu einem symbolischen Bild geworden. Die Hand, die das Lot abreißt, ist eine ausgezeichnete Naturstudie. Mit dieser Trostlosigkeit schließt aber nicht das ganze Werk. In dem gewaltigen Schlußakkord des befreiten Prometheus greift Klinger die Grundidee von dem tragischen Weltgefühl des Genies wieder auf und schließt sie ab.

Der befreite Prometheus (Abb. 44). In dieser Komposition ist keine Spur von dem Pathos der Idealität, ohne das sich die Klassizisten und Historienmaler eine mythologische Szene dieser Art gar nicht vorstellen konnten; sie ist weder klassizistische Schaustellung, noch romantische Gefühlsekstase, sie ist die tiefste, erschütterndste Seelenkunst, wie sie nur je einem großen Künstler, der selbst ein prometheischer Geist ist, gelungen ist. Was ist das Unvergeßliche dieses Schlußblattes, was macht es zu einem der erhabensten Werke aller Zeiten? Was ist das Heiligende, das uns überschauert wie das Miserere in einem Dom,

wie eine Fuge Bachs, wie die Eroica Beethovens? Die Größe des gewaltigen Augenblickes, da Prometheus von Herakles befreit, von seinem Gefühl, dem Schmerz und dem Glück überwältigt, weinend das Antlitz in die Hände birgt, ist in der ganzen Tiefe seelischen Erlebens erfaßt.

Die Komposition ist in ihren linearen Elementen wiederum einfach, aber was diese bergen, ist ein Unendliches. Durch die fast vertikale,



Abb. 44. Der befreite Prometheus. (Aus Brahmsphantasie. Op. XII, 36.)

leicht ausgebogte und unten geknickte Linie des Felsens ist die Komposition in zwei Teile zerlegt. Von dem dunklen Felsen, den die Meereswogen gerundet und ausgescheuert haben (es liegt sicher eine ganz realistisch durchgeführte Naturstudie zugrunde), heben sich die beiden nackten Gestalten des befreiten Prometheus und seines Befreiers Herakles in helleren Tönen ab. Links weiten sich in großartiger Erregung und Beseeltheit Himmel und Meer, aus dem die Okeaniden jubelnd auftauchen.

Weit vornüber gebeugt, das Antlitz in die Hände bergend, sitzt der edle

Dulder, der den Menschen den göttlichen Funken der Begeisterung und alles hochgesinnten Schaffens brachte. Neben ihm, aufrecht, steht Herakles, mit dem rechten Bein auf dem Felsen kniend, die rechte Hand seitlich an die Felswand gelehnt, ruhig und still, auf seinen Bogen gestützt, ein Bild männlicher Jugendkraft. Es ist still zwischen den beiden Freunden, eine weihevolle Stille; das Haupt gebeugt, ehrt Herakles in stummem Schweigen den tief erschütterten Dulder. Ein seltenes männliches Zartgefühl und vornehmste Gesinnung sprechen sich in dieser Situation aus. Ein tiefes Nachdenken des Künstlers liegt in dem Gegensatz des sitzenden und stehenden Mannes. Und wie fein ist in dem Charakter der aufs genaueste plastisch durchmodellierten Körper die verschiedene Individualität der beiden ausgedrückt. Die prachtvolle Muskulatur, der knochige, feste Körperbau des Herakles, das straffe, sehnige Standbein sprechen für den Heros körperlicher Kraft und Schönheit. (Aktstudie in Kreide im Dresdener Kabinett.) Der Körper des Prometheus spricht eine leisere, man möchte sagen durchgeistigtere Sprache (die Aktstudie, eine der schönsten und ausgeführtesten Klingers, auf braunem Papier, in Kreide und Rötel, brachte der Pan [II 2] in einem ganz vorzüglichen Lichtdruck, datiert 15. 16. 17. IV. 1891). Die „Erlöserstimmung" nach dem plötzlichen Aufhören höchster seelischer Spannungen klingt wie ein wunderbar nachzitterndes Weh, wie ein Nachhallen alles Leids durch dieses Bild, zunächst durch diese beiden Gestalten und dann als gewaltiges Echo durch den Himmel, der in festlicher Erhabenheit flammt, durch das rauschende Meer und den Jubelgesang der Okeaniden, der von unten zu dem weinenden Prometheus herauftönt. Wie der rauschende Nachhall eines abziehenden Gewitters geht die Bewegung durch Himmel und Meer. Die Wolken liegen noch schwer auf am Horizont; aber es flammt und lodert herauf, als ob die ganze Welt in Flammen stünde. (Man denke an den Himmel der „Kreuzigung" und des „Christus im Olymp".) Zu welch erhabener Mitspielerin wird hier wieder die Natur! Alles ist neu belebt, alles atmet auf in neuer Hoffnung; alles ist entladen von elektrischer Spannung und jauchzt auf in neuem, überwallendem Lebensgefühl. Das ist die unsagbar festliche Stimmung dieses Himmel- und Meerbildes. Aber durch das rauschende Fortissimo dieses Jubels zittert leise das Weh erduldeten Leides, das tragische Weltgefühl des schöpferischen Menschen.

Einzelblätter.

NEBEN den zyklischen Werken entstanden zahlreiche größere und kleinere Einzelblätter, häufig Gelegenheitsarbeiten, Erholungen während der Arbeit, Scherze und Einfälle, ornamentale Phantasien, aber auch große Kompositionen wie das Menzelblatt und das Leuckartdiplom (Penelope am Webstuhl), Titelblätter zu Radierzyklen, die Klinger in späteren Auflagen ausschaltete, eine große Zahl von Exlibris, die unbedingt zum Allerschönsten gehören, was die Exlibriskunst aufzuweisen hat, und die Klingers aparten Schönheitssinn, seinen erfinderischen Geist von neuem beweisen. Im folgenden wollen wir die wichtigsten dieser untereinander sehr verschiedenartigen Blätter Revue passieren lassen.

In das Jahr 1881 gehört ein Titelblatt „Radierungen", eine kleine Landschaft mit Baumgruppen, Wasser und Hügelgelände. Das Köstliche darin ist eine kleine schlanke Frauengestalt, die ruhig dahinschreitet. Ein zweites Titelblatt „Radierungen" stellt ein Weib dar, das zwischen Säulen und Blumenvasen einen Schleiertanz aufführt; zart und duftig. Von den Titelblättern für die ersten beiden Ausgaben von „Ein Leben" zeigt das erste (Paris 1. XII. 1883) eine badende Frauengestalt, die eine Möwe umkreist, auf dem zweiten (desselben Datums) hat sich das Weib aufgerichtet; bis an die Schenkel steht es nackt im Wasser und ordnet das Haar; die See ist stürmisch. Ein Lieblingsmotiv Klingers, das in seinen kleinen Blättern, namentlich den Exlibris, in feinempfundenen Varianten wiederkehrt — ein Symbol seiner Sehnsucht nach Schönheit. Nach ihm ist es Ludw. v. Hofmann, der nicht müde wird, die unsäglichen Schönheiten solcher Motive zu veranschaulichen. Ferner aus Klingers Radierwerkstatt: „Radierungen", der junge Künstler läßt das Ätzwasser von der Platte in eine Flasche laufen (1881). — Kleine Vignetten zu einer Anthologie launischen Inhalts in Duodezausgabe „Blüten aus dem Treibhaus der Lyrik"; mancher drollige Einfall. 1881 entstanden noch die Radierungen zur Festschrift des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Glasätzungen in feinster Zeichnung; es sind die folgenden

14 kleinen Illustrationen: Titel, Portalgiebelfeld, Portal des neuen Kunstgewerbemuseums, zwei Fassadenreliefs, schmiedeeisernes Gitter, Mittel-



Abb. 45. Phantasie und Künstlerkind.

figur aus dem Fries im Lichthof, zwei Medaillons, zwei Figuren, gotisches Zimmer, Aktsaal der Kunstgewerbeschule, alte Kunstkammer im königlichen Schloß, Porträt des Prof. Gropius (links der Rathausturm von Berlin),

altes Kunstgewerbemuseum. — 1881 im Auftrage von Fritz Gurlitts Kunsthandlung in Berlin als Titelblatt eines Ausstellungskataloges: „Phantasie und Künstlerkind“ (Abb. 45). Die Zeichnung entstand 1878 (im Besitz des Leipziger Museums). In der Ausführung wurde sie durch die ornamentale Umrahmung erweitert. Besonders beachtenswert ist die außerordentliche Kühnheit in der Darstellung der Bewegung. Wie die „Phantasie“ durch den Weltenraum dahinsaust, mit ihren vorgestreckten nackten Füßen die Erdkugel berührt, in stürmischer Erregung und leuchtenden Auges dem staunend schauenden Künstlerkind in ihrem Schoße das Reich der Unermeßlichkeit und das Reich der Erde kennen lehrt, zeigt den großen Meister in der Wiedergabe von Bewegungen und den Meister einer symbolischen Bildkraft, die vollkommen Neues schafft. Die geistvolle ornamentale Umrahmung in satirischer Form und in leicht geritzten Figuren, stellt dar, wie die Genien der Kunst von den Harpyien verfolgt und an den Haaren gepackt werden, während die Teufel ihre Qualen hämisch verlachen. Auch eines Künstlers Erdenwallen wie das Menzelsche. — Ein technisches Meisterwerk ist das Blatt Tjou-tjou (1883): eine Frauenhand hält ein kleines Hündchen empor, dessen seidenartiges, langhaariges Fell mit täuschender Stoffcharakteristik durchgeführt ist. In solchen raffinierten technischen Studien geht Klinger die Pfade Menzels. Dessen Papageibilder und Schabeisenblätter waren für ihn sicherlich ein großer Anreiz, es dem Berliner Meister gleichzutun. Ein großartiges Schabkunstblatt „Bankier Königs auf dem Totenbett“, von höchstem technischen Reiz, sei hier weiter genannt. Auch im Plakat hat sich Klinger versucht; das eine heißt „Sezession“: ein Frauenkopf in en face mit weit geöffneten großen Augen; der rechte Arm ist erhoben, die linke Hand faßt in das üppige schwarze Haar; eine kräftige dekorative Wirkung fehlt; Klingers Natur ist zu sensibel für Plakatwirkungen in großen, allgemeinen Zügen. Ein zweites Plakat oder Titelblatt „Hundert Jahre im Dienste der Kunst“ stellt in skizzenhaft breiten Zügen einen Arbeiter an einer Kupferdruckpresse dar. — 1883 zeichnete Kinger für das im Verlage von Gerlach und Schenk erschienene Sammelwerk „Allegorien und Embleme“ mehrere Blätter: Nr. 97 Republik und Monarchie, Nr. 98 Anarchie, Despotie, Nr. 76 Satire und Witz. Auf dem Blatte „Satire“ sehen wir in einer Umrahmung eine Wage; auf der einen Wagschale sitzen eine Mücke und eine Biene; sie sinkt tief hinab; auf der anderen, emporgeschnellten sitzt ein Frosch, der vergeblich nach dem lustigen Getier schnappt. Der „Witz“ ist ein munterer Bursche, der auf einem Adler reitet, links und rechts

sind Kandelaber, am unteren Rand grinsende und lachende Masken. Die „Despotie", ein ernstes, grausames Weib, lenkt das Steuer des großen Menschenkahns, die nackte opinio publica wird gefesselt davongefahren; der Henker harrt ihrer mit dem Beil. Die Republik und Monarchie sind figurenreiche Darstellungen, Gruppen von Menschen auf einer Plattform, eine Kompositionsweise, wie sie für Klinger bezeichnend ist. Die reifste, am meisten geschlossene Komposition, die einer gewissen Monumentalität nicht entbehrt und sich durch Energie und Größe der Form und Wucht der Empfindung auszeichnet, ist die Monarchie. Die Zeichnung ist technisch sorgfältig durchgearbeitet, die stoffliche Charakteristik des Hermelinmantels, der reichen Gewänder überhaupt, von erstaunlicher Wahrheit, die einzelnen Gestalten in ihrem schweren, verhaltenen Sonderleben von herber Wucht und Größe, namentlich die Frauengestalten von der männlichen Herbheit der sixtinischen Sibyllen. Das Ganze wuchtig, wie überhaupt diese Allegorien von Gedanken, allegorischen Zügen allzuschwer belastet sind. Eine hohe, hagere Herrschergestalt mit Habichtsnase und stechendem Blick, voll Energie und Leidenschaft, empfängt von einem in einer Sonnenglorie herabschwebenden Engel das Symbol der königlichen Gewalt, den goldenen Kronenreifen, nach welchem die dünnen, gekrümmten Finger ungeduldig, fast hastig greifen. Eine geistvolle Ironie des Gottesgnadentums. Der Thronerbe in der Wiege wohnt dem erhabenen Akt bei, der sich auf einem erhöhten Thron abspielt, zu dem Stufen emporführen. Zur Huldigung haben sich die Großen des Reiches, die geistlichen und weltlichen Fürsten und Vasallen versammelt. — Einzelblätter, aus späteren Jahren, Gelegenheitsarbeiten sind: ein radiertes Titelblatt zu Griesebachs Neuem Tannhäuser, ein Weib auf einer Parkbank sitzend, den Kopf zurückgelehnt, in unruhvoller Sehnsucht, „Blick aus meinem Atelierfenster in Rom (1890), Tischkarte für den 18. Congrès de l'association littéraire et artistique in Dresden (24. Sept. 1896), die Darstellung eines eleganten Gauners, der einem braven Künstler aus der Tasche stiehlt. Ein antik gewandetes Weib hält den Schild mit der Schrift; darüber ein Blumenbukett. Links der zeichnende Künstler, der von der Arbeit aufblickt, unwirsch über die Störung. Ein Elegant in Frack greift stehlend in des Künstlers Rocktasche; die andere Hand hält er einem Manne, einem „Unternehmer" hin, der ihm ein Geldstück in die Hand drückt; mit schlauer Miene führt er seinen Kugelstock an die Nasenspitze.' Eine sehr amüsante Allegorie auf den künstlerischen Diebstahl (gez. MK 1895). — Die „Graphischen Künste" veröffentlichten zwei Klingersche Buchstabenradierungen (2. Nov. 1889): D: eine Ruhe

auf der Flucht, ein alter Mann sitzt auf einem Apfelbaum und reicht seiner Frau, die ihr Kind säugt, einen Apfel herab; M: mit tanzendem Faun.

Einen bedeutsamen Platz in Klingers Schaffen beanspruchen seine Diplome und Adressen, für Prof. Maercker, Menzel, Leuckart und Georgi. Menzels Diplome werden durch ihren unvergleichlichen Esprit, die sprudelnde Fülle witziger und geistvoller Einfälle, das reiche Spiel ornamentaler Phantasie, geheimnisvoller Anspielungen und versteckter Allegorien und besonders durch das erstaunliche zeichnerische Können immer einzig in ihrer Art bleiben. Ihre Unübersichtlichkeit hat Klinger glücklich vermieden, seine Diplome haben eine größere malerische Haltung, und sie sind auf einen Blick in ihrer Komposition zu überschauen, bei der besonderen Art des Diploms mit seinem komplizierten Gedanken- und Allegorienapparat keine leichte Aufgabe. Ja in den drei letztgenannten Diplomen steigerte Klinger die Wirkung zur Monumentalität. Menzel und Klinger geben die Beispiele dafür, daß auch in der Diplom- und Adressenkunst, diesem Tummelplatz fader und lebloser Allegorienwirtschaft, die große Kunst möglich ist. Klingers Anlage für gedankliche Reflexion, eine Kunst, in Symbolen zu denken, beziehungsreiche und verschiedenartige Elemente unter einem Gesichtspunkte zu vereinigen, mußte eigentlich im Diplom, diesem Gedankenkonglomerat, ein ergiebiges Feld der Betätigung finden. In Klingers Menzeladresse (Abb. 46) braust ein gewaltiges Leben. Da ist ein Stürmen und Drängen und Wogen, als ob alle Kräfte der Erde in schaffender Bewegung wären; ein ungemein lebendiges, sprühendes Werk. Auf sturmbewegter, in allen Tiefen aufgewühlter See heben sich trotzig kraftvolle Wassergottheiten empor, die auf ihren nackten Schultern einen gewaltigen Steinblock tragen, den ihnen von oben zwei Riesenhände aufgelegt haben. Vorn schwimmen zwei Najaden in den erregten Wogen. Dieser Block bändigt das Ungestüm und die Wildheit ihrer Kräfte, die gleich dem brausenden Meere aufstreben in die unendliche Weite. Er trägt in großen Buchstaben den Namen Menzel. Fürwahr, ein überwältigendes Symbol für das Genie Menzels und seine künstlerische Mission. Die wild und ungemessen sich gebärdende Phantasie durch den harten Fels Menzelschen Könnens gebändigt und so erst in eine formengestaltende Macht umgewandelt. Zur Linken des herrlichen Blattes, das auch in den tiefsten Tönen in reiner ungemein wuchtigen und frischen Strichzeichnung ausgeführt ist, hängt eine schwere, üppige Girlande, aus deren Gewinde lorbeerbekränzte Masken herausschauen, groteske Physiognomien von wunderlicher Wichtigkeit, die treffend als charakteristische Typen von Akademieprofessoren

gedeutet worden sind. Neben dieser Menzeladresse ist das Widmungsblatt für die Menzeljubelfeier von 1884 nur von sekundärer Bedeutung. — Eins der schönsten Blätter Klingerscher Kunst ist die Glückwunschadresse für den Leipziger Zoologen Leuckart: Penelope am Webstuhl (radiert 1895, Abdruck im Pan, Jg. 1896 Heft 5); als Kupferfarbendruck mit Zuhilfenahme lithographischen Druckes ausgeführt. Die herrliche Gestalt der Penelope, wie sie sinnend, das Kinn in die linke Hand gestützt, im Sessel vor ihrem aufgespannten zarten Gewebe sitzt, in das sie die ganze Tierwelt bis zum Menschen als großes Paradiesbild hineingewebt hat, ist von der herben Größe und antiken Strenge, die für Klingers Frauenideal so bezeichnend ist. In dieser Figur mit der unendlich vornehmen Körperhaltung und unvergeßlichen Geste, der herben, edlen Trauer um Mund und Augen, der meisterlich durchgebildeten antiken Gewandung erkennen wir den Schöpfer der Kassandra. In der Auffassung erinnert die Penelope, die ganz plastisch empfunden ist, bis in die Durchbildung des Haares, an die vornehmen Sitzfiguren der römischen Kaiserinnen. Das jüngste dieser großen Blätter ist das 1899 entstandene Ehrenbürger-Diplom für den früheren Oberbürgermeister von Leipzig, Geheimrat Dr. Georgi (Julius Vogel hat es in einem besonderen Aufsatz gewürdigt, in dem er außer dem Diplom selbst alle zeichnerischen Vorarbeiten, Entwürfe usw. abbildet, in der Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge Bd. XI). Es ist zu bewundern, wie Klinger auch hier durch die mächtige Gestalt eines bärtigen Riesen, der mit hochgehobenen Händen eine gewaltige Erdscholle mit dem Bilde der Stadt Leipzig trägt (Reminiszenz an Atlas, der die Weltkugel trägt), dem Blatt einen monumentalen Charakter gesichert hat. Dieser Gigant füllt beinahe Dreiviertel des Blattes in der Höhe, seine dunkle Silhouette beherrscht die Komposition vollständig, die oben durch das große, von Getreideähren und Eichblättern umgebene Stadtwappen, zur Seite durch schwere, üppige Blumengirlanden von reichster Wirkung abgeschlossen wird. Die Fülle gedanklicher Anspielungen historischer, lokaler, persönlicher Art, all dies Beziehungsreiche, das sich künstlerisch gar nicht zusammenfassen läßt, ist immer noch deutlich genug in die Seitenflächen gedrängt, gewissermaßen als leises symbolisch ausdeutendes Accompagnement der verkörperten Riesenkraft, die auf dem Boden Leipzigs tätig gewesen ist. — Eine besonders interessante Arbeit Klingers ist die nach Böcklins „Flora“ (Besitzer Klinger) radierte Quelle (1888, radiert und geschabt, Frühjahr 1889 gedruckt, abgedruckt Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge Bd. VII (1896); sie ist es schon, weil sie in ihren leisen,



Abb. 46. Menzeladresse.

aber bedeutsamen Umbildungen des Originals den deutlichsten Aufschluß darüber gibt, was Klinger von Böcklin unterscheidet. Klinger ist ein großer Verehrer Böcklins, und wenige haben ihn so verstanden wie er; der eminente Einfluß, den Böcklin auf ihn ausgeübt hat, ist auch unverkennbar; man hat aber doch die Geistesverwandtschaft beider zu ausschließlich betont. Die Umbildung der Böcklinschen Flora in die Klingersche Quelle mit Beibehaltung des lyrischen, frühlingsfrischen Grundtons erweist die feinere Nervosität, das sensiblere und kompliziertere Empfindungsleben Klingers: er ist nervöser und herber. „Aus Böcklins antiker Göttin ist bei Klinger die nordisch herbere Gestalt der Frau Holde geworden" (Lehrs in Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. VII, 1896, S. 48). Das Böcklinsche Naturwesen mit dem Wiesenblumenkranz, diese herrliche Personifikation quellendurchrieselter Blumenwiesen, ist zu einer gefühlsgrüblerischen Träumerin geworden. Der Blumenkranz ist verschwunden; die Figur ist im plastischen Sinne durchgebildet wie die Salome und Kassandra; man könnte sie sich in Marmor denken, mit großen, tiefen Bernstein-Rätselaugen, dunkel getöntem Haar und feinen Stirnlöckchen. Sie ist weniger eine Personifikation der Quelle, der „belebenden Frische des Wiesenwassers, der taubenetzten, blumensprießenden Wiese", in dem feuchten Glanz ihrer Augen liegt eine eigentümliche weltentrückte Melancholie, eine tiefe Verträumtheit, und um das feine Lächeln der Lippen ist ein leises schmerzliches Zucken, das uns tief ergreift. Klinger ist „moderner" als Böcklin; können wir noch ohne leise Wehmut träumen? Ein Zug reflektierender Bewußtheit erhöht den unsäglichen Reiz dieses Blattes. Dieses Frauenwesen ist nicht nur „vegetative Ergriffenheit", es ist eine Verwandte der Mona Lisa, der Salome, Kassandra und Amphitrite. Klinger gab den Augen den divergierenden Blick, mit dem er das eigentümliche Oszillieren der Gefühle erreicht (siehe Salome und Kassandra). Das Dresdener Kabinett besitzt zwei Plattenzustände: auf dem ersten sind beide Hände über der Brust gekreuzt, die rechte über der linken; auf dem zweiten ist die rechte weggenommen; der kleine Finger der linken berührt ganz leise die rechte Brust, ein menschliches Symbol des Quells. Dieser feine Zug ist echt Klingerisch.

Wir besitzen von Klingers Hand einige zwanzig Exlibris; noch im letzten Sommer hat er auf seinem Naumburger Weinberg als Erholung zwischen großen Arbeiten (dem Brahmsdenkmal für Hamburg, der Diana, den Kartons für das Wandbild der Universität) deren eine größere Zahl geschaffen, für Meder (Amsler und Ruthardt), R. Graul, Julius Klengel u. a. Der nackte menschliche Körper in Verbindung mit landschaftlicher Szenerie,

Meer, Gebirge, Luft und in allegorisch-mythologischer Einkleidung, die das Wesen des Eigentümers versinnbildlicht, ist das Motiv, das er auch im Exlibris mit Vorliebe wählt. In einigen aus der Jugendzeit tritt das Allegorisch-Gedankenhafte zu stark hervor. Eines seiner ersten (1879) ist das für seinen Bruder, den Professor für Chemie, eine Pallas Athene vor einer Lampe, zu ihren Füßen Utensilien des Chemikers, eine Retorte usw. 1878: Exlibris für Leo Liepmannssohn. Sein eigenes erstes zeigt ein vielbusiges Weib mit Spiegel, das sich an ein geflügeltes Phantasietier lehnt. Für Fritz Gurlitt (1887) mit dem Spruch: Fuß aufs Feste, Aug' aufs Beste. Ein nackter Mann mit Wanderstab schreitet am Meeresstrande dahin, unentwegt dem Ziele zu, ohne sich durch die Lockungen der Welt beirren zu lassen, die ihn in der Gestalt eines schönen Weibes vom festen Grund auf die trügerische Flut zu locken versucht. Aus Bodes Bücherei: eine herkulische Gestalt trägt drei Frauen: die Antike, Renaissance und Moderne, durch den Sumpf des Banausentums. Ein weiteres für sich selbst, ex Maxii Klingeri Libris: zwei nackte weibliche Gestalten von einer Brüstung umgeben; ein Faun hält eine Maske vor. In den Jahren 1896—1899 schuf Klinger vier Exlibris, die „in ihrer Gesamtheit das Hervorragendste bilden, was die Exlibris-Kunst irgendwo und irgendwann hervorgebracht hat“ (Graf Leiningen-Westerburg). Für den Musikverlag Peters (Inhaber Abraham, derselbe, der Klingers Cassandra der Stadt Leipzig schenkte) radierte Klinger den Kopf Beethovens (s. Abb. 47), düster, schwermütig. Ein Vergleich mit dem Johanneskopf der Pietà und dem der Beethovenstatue zeigt, wie das „Problem“ Beethoven in Klinger ausreifte. Dieses Exlibris wurde übrigens von Peters nicht verwendet; es ist daher nur in einigen Probedrucken vorhanden. Klingers zweites eigenes Buchzeichen (s. Abb. 48) stellt eine schlanke nackte Frauengestalt dar, die mit der Rechten das abgestreifte Gewand, mit der



Abb. 47. Exlibris Peters; Beethoven.

Linken einen Apfel hält. Der herbe Körper des Weibes steht vor einem hellen Luftton, im Hintergrunde dehnt sich bis in duftige Fernen das leise wogende Meer, das ein Felsgebirge umbuchtet. Unter der Darstellung steht die solze Devise: Lo sono io. Ein Symbol Klingerscher Kunst, seiner Phantasie über Schönheit, eine aphroditische Welt von heiterer, feiner Sinnenschönheit. Von gleichem Schönheitszauber, ganz durchtränkt von dem heiteren Geist der Antike, ist das Exlibris Elsa Asenijeff. Eine schöne nackte Frau setzt mit triumphierendem Ausdruck einem auf der Erde liegenden Mann das Knie auf die Schulter, während sie mit der Hand seinen Kopf niederdrückt. Belta vince steht unter dieser ganz wunderbar lebensvollen Gruppe. Unübertrefflich ist das weiche Fleisch des nackten Frauenkörpers wiedergegeben, mit den geringsten technischen Mitteln die sinnliche Pracht des Leibes veranschaulicht. Gleich wunderbar ist die landschaftliche Stimmung, wie hingehaucht die heitere Schönheit des südlichen Meeres, eines leicht bewegten Meeres, über dessen sonnenbeglänzter Fläche Möwen spielen; in der Ferne steigen duftige Bergketten auf. Die Schönheiten dieser beiden Blätter hat Klinger in allen späteren Exlibris nicht übertroffen, kaum erreicht. Zu erwähnen ist noch außer den schon genannten das Exlibris Jul. Vogel (s. Abb. 49). Ein nackter Mann ist einen Fels emporgestiegen; ein Adler ist ihm auf der beschwerlichen Wanderung vorangeflogen. Das Exlibris Georg Hirzel zeigt einen nackten Mann, der im Begriff ist, einen Pfeil vom Bogen zu schnellen; eine kräftige Anspannung aller Muskeln. Im An-



Abb. 48. Exlibris Klinger; Lo sono io.

schluß an diese Exlibris ist noch zu nennen der Kollektivtitel für die Veröffentlichungen der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte. (Abgebildet in dem oben genannten Aufsatz von Vogel.) Eine Reihe von Gestalten, in allen historischen Kostümen, Repräsentanten der verschiedenen Zeitalter und Stände, die Träger der Kultur, sehen wir schräg durch das Bild auf einem halbbeackerten Feld eine Furche entlang gehen, einer hinter dem anderen (der parodistische Beigeschmack, eine leichte liebenswürdige Ironie sind unverkennbar); am Ende des Pfades steht eine Frauengestalt, die Wissenschaft der Geschichte, die die wackeren Kämpen durch Darbietung eines Kranzes ehrt.



Abb. 49. Exlibris Julius Vogel.

Griffelkunst.

„Die produktivste aller bildenden Künste."

RADIERUNG und Stich hat Klinger wieder zu einer schöpferischen Kunst gemacht, zu einer Kunst der Phantasie, der Erfindungsgabe, grüblerischer Geistesart, zu einer Kunst, die mehr als alle anderen Künste geeignet ist, Abstraktem in künstlerischen Symbolen den freiesten und vollkommensten Ausdruck zu geben. Klinger wurde Zeichner, „Griffelkünstler", aus ähnlichem inneren Bedürfnisse und angestammter Anlage heraus wie Dürer und Rembrandt. Er mußte seiner ganzen Natur nach zu Radiernadel und Stichel greifen, wie Thoma der Meister der deutschen Steinzeichnung wurde. Die Verschiedenheit der Materialien kennzeichnet zugleich die Verschiedenheit beider Naturen. Es ist in jedem Falle derselbe Zug nach Verinnerlichung und Vertiefung, das Grüblerische, Insichgekehrte und Phantasiereiche des nordischen, germanischen Geistes, dem die Kunst nicht nur ein Augengenuß, sondern gleichzeitig eine Angelegenheit des ganzen Menschen ist. Klinger war die „Griffelkunst" eine Notwendigkeit; nur mit ihrer Hilfe konnte er der „Fülle der Gesichte", die ihn umdrängten und beunruhigten, Herr werden. Um freien Atem für große, monumentale Aufgaben zu bekommen, mußte er sich diese ungeheure Stoffmenge von der Seele wälzen. Nicht die Malerei, noch weniger die Plastik, nur die Griffelkunst bot ihm diese Möglichkeit, diejenige Kunst, die Klinger selbst ihrem Wesen nach als der Musik verwandt erklärt. Wie er als einer der ersten auf die Bedeutung des Materials für die Ästhetik der bildenden Künste hingewiesen und praktisch und theoretisch die Grundlagen einer Materialästhetik geschaffen hat, so hat er auch das Wesen der Griffelkunst aus dem Geiste ihres Materials definiert und ihr ihre bedeutsame Sonderstellung neben den übrigen bildenden Künsten angewiesen. In seiner Schrift „Malerei und Zeichnung", neben Hildebrands „Problem der Form" und Whistlers Ten O'Clock-Vorlesung die be-

deutsamste Künstlerästhetik des 19. Jahrhunderts, zugleich eine Bekenntnisschrift, die uns den Schlüssel zu Klingers ganzem Schaffen gibt, hat er für Stich, Radierung, Schnitt, Lithographie, für die „Zeichnung“ als Originalschöpfung eine besondere Ästhetik formuliert, neben der Ästhetik der Tafelmalerei, der Wand- und Raummalerei, der farbigen Plastik und der Innenraumskunst, in der sich Malerei und farbige Plastik mit der Architektur zu einem „Gesamtkunstwerk“ vereinigen. Für Klinger wurde die Schwarzweißkunst die Erzählerin wunderbarer Märchen, duftiger Träume, zartester Gebilde der geschäftigen Phantasie, seltsamer düsterer Nachtstücke, gewaltiger Tragödienzyklen, phantastisch-großartiger Visionen, gedankentiefer Allegorien, weltumspannender Symbole. Er schuf scharfe, brutal-rücksichtslose Zeitsatiren; das ganze Gebiet, vom Derb-Realistischen bis zum Erhabenen und Monumentalen, von wundersamer Anmut und Zartheit bis zum Grausenerregenden und Wildgrotesken, hat seine Griffelkunst mit gleicher Kraft umfaßt. In überquellender Erfindung gibt er auch wie der Meister der „Apokalypse“, was sich bildlich kaum darstellen und nur durch eine mühsam zu entziffernde Symbolik ausdrücken läßt. Die bildmäßig nicht zu bezwingende Symbolik der Gedanken tritt auch hier und da wie bei Dürer störend auf, verschwindet aber in dem Gesamtbild der unendlich reichen Formenwelt und dem malerisch-linearen Kompositionsreichtum in dem Werke Klingers. Jedenfalls sind seine zyklischen Darstellungen bei oft scheinbarer Willkür und Bizarrerie von einer durchdachten Folgerichtigkeit, von einer Tiefe und Großartigkeit der Ideengänge, die diese Werke als die „reifsten und schönsten Früchte unserer heutigen Weltweisheit in bildlicher Darstellung“ erscheinen lassen. Für ein so geartetes Schaffen sind die ästhetischen Grundsätze der Tafelmalerei nicht anwendbar; es sind hier Mächte tätig, die über die Kultur des Sehens, über die Lust des Auges hinaus oder neben ihnen hergingen. Das Gemeinsame dieser so unendlich mannigfaltigen Äußerungen, dieser vielseitigen Betätigungen der Phantasie, des kritisierenden Verstandes und Gefühles war das geistige Ich des Künstlers und des Betrachters. So ist nach Klingers Definition der hervorragendste Charakterzug der Griffelkunst die starke Subjektivität des Künstlers. Sie erschließt Quellen der Poesie, Leidenschaft, der geistigen Vertiefung; sie schafft eine ganz besondere Welt, die sie von allen Künsten allein mit der Musik und Poesie gemeinsam hat. Sie ermöglicht wie die Musik das Phantasieren über ein Thema. Es ist bezeichnend für Klingers musikalisch-dichterische Natur, daß er die Tätigkeit des Griffelkünstlers mit Klaviermusik und Lyrik vergleicht. „Stich, Schnitt, Radierung, Steindruck über-

liefern der Erfindungsgabe ein unendlich vielseitiges, ausbildungskräftiges und überraschend reiches Feld." Der Künstler darf seine eigensten Freuden und Schmerzen, die flüchtigsten und tiefsten Gefühle ausdrücken. So entfaltet sich auch die Technik des Meisters von der einfachen Radierung und Aquatinta bis zur vollendetsten Mischung von Stichelarbeit, Ätzkunst und Aquatinta, wie ihn seine reiche und kühne Einbildungskraft leitete. Der Verzicht auf Farbe, die Darstellung in Schwarz und Weiß, in feinen Konturen, getuschten Gründen führt über die wirkliche Welt hinaus in eine Welt der Phantasie, die vielleicht farbiger ist. Dieser besondere Charakter der Techniken läßt unser Augenmerk auf den ideellen Wert des Dargestellten richten; es weckt durch Andeutungen Gefühls- und Ideenassoziationen. „Der reine Kontur, die Möglichkeit, ohne definierten Hintergrund zu arbeiten, das reiche Verschmelzen mit Ornamentik und das Zusammenarbeiten aller dieser Freiheiten" schafft ein freieres Verhältnis zur darstellbaren Welt. Der dichterischen Phantasie ist ein großer Spielraum gelassen; eine Andeutung, eine leichte Hintergrundstönung genügt, sich Welten vorzuzaubern. Man denke an Arbeiten wie die „Rettungen", „Amor und Psyche", „Handschuh". Es braucht nicht wie in der Malerei und Plastik „jeder Punkt definiert" zu werden. Bei der Zeichnung nehmen die Stoffe vielmehr Eigenschaften an, die weniger dem Auge als der dichterischen Auffassung und Kombination zufallen, sie gewinnen neben ihrer realen noch eine symbolische Bedeutung. Dieses von der Malerei grundsätzlich verschiedene Verhältnis zur Welt ergibt sich aus den technischen Eigentümlichkeiten und dem Charakter der Materialien. Entspringen die Vorstellungen der Malerei dem Formengefühl, so entspringen die Vorstellungen der Griffelkunst der Weltanschauung, dem Weltgefühl. An den zwei bedeutsamsten künstlerischen Elementen, der Darstellung des Lichtes und der Linie, erörtert nun Klinger diesen fundamentalen Unterschied. Der Kontur betont die Handlung, akzentuiert den Rhythmus. In den griechischen Vasenmalereien, den ägyptischen und assyrischen Tierreliefs, die lediglich Umrißzeichnungen sind, findet Klinger markante Belege für seine Ästhetik der „Zeichnung". Der Kontur ist das Ausdrucksmittel phantasiereicher Einfälle, von rhythmischen Bewegungsgefühlen, er fordert zu zyklischen Darstellungen heraus (Carstens, Genelli); eine Fülle von Witz, Lebensbehagen läßt sich in der knappsten Formenandeutung des Umrisses ausdrücken. Klinger weist darauf hin, daß bei den ägyptischen Konturen storchähnlicher Vogelgruppen die Wirkung bei allereinfachster Umrißzeichnung so „lächerlich lebendig" sei, daß man auf den ersten Blick wirklich eine Be-

wegung zu sehen glaube. „Der geringste Farbenzusatz, die einfachste Modellierung würde den lebhaften Eindruck, würde die Drastik der Bewegung sofort aufheben". Solche Betrachtungen aus Klingers Schrift charakterisieren zugleich alle die Blätter des Klingerschen Radierwerks, in denen Kontur und einfacher Hintergrundton (Aquatinta) bei nur angedeuteter Innenmodellierung Hauptausdrucksmittel sind, also alle Werke der Jugend.

Die besondere Art des Materials bestimmt eben die Besonderheit der ästhetischen Gesetze. Rembrandts Radierungen sind etwas ganz anderes als seine Malereien; etwas vollkommen Selbständiges, sind sie weit entfernt, Reproduktionen seiner Gemälde zu sein. Der charakteristische Unterschied besteht in erster Linie in der Behandlung des Lichtes; Klinger führt ihn des näheren aus: „Der Griffel verfügt über eine weit geringere Skala zwischen Hell und Dunkel als die Palette. Diese verfügt über größere Saftigkeit und Kraft der Tiefen und mehr Energie der Lichter, die noch durch Kontrastwirkungen der warmen und kalten Töne und durch Farbenkombinationen erhöht werden. Aber was die Palette an Intensität und Farbe voraus hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten. Es kann direktes Licht und direkte Dunkelheit — Sonne, Nacht — darstellen, die Malerei nur Reflexlichter und Schatten im Kontrast mit jenen. Der Reif z. B., der in der Zeichnung die Sonne verkörpert, genügt völlig, um uns deren Wesen und Wirken empfinden zu machen, ebenso kann die Nacht mittels weniger Andeutungen, mit geringsten Kontur- und Tonmitteln zum Ausdruck gebracht werden". Diese charakterisierende Gegenüberstellung und Abgrenzung der beiden Kunstgebiete ist unübertrefflich. Die Griffelkunst gibt also „die Dinge nicht um ihrer Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren, formentsprechenden Verhältnissen", sie gibt in ihren Darstellungen Symbole, sie schafft Ideen- und Gefühlsassoziationen, entzündet die Einbildungskraft. Alles gewinnt symbolische Bedeutung. „So braucht der Reif nicht nur das Licht oder die Sonne darzustellen, je nach seiner Verknüpfung bedeutet er Freiheit, Wärme, Raum. Der Künstler bedient sich seiner völlig als Dichter, nicht mehr als Maler." Die dunkle Nacht, als völlig kontrastlos für den Maler undarstellbar, bedeutet für ihn noch Ruhe, Schlaf. „Eine in einen gleichmäßigen, unmodellierten Ton, aber mit vollem Ausdruck der Ruhe, des Schlafes, gelegte Figur gibt uns den Eindruck der Nacht ausreichend." (Man denke an die „Radierten Skizzen", an „Hexe und Fledermaus", „Phantasie und Künstlerkind".) Mit der Luft verbindet sich der

Begriff der Freiheit, mit dem Meere der der Gewalt. (Vgl. die großen Kompositionen der Brahmsphantasie, An die Schönheit.) So lassen sich fast alle Blätter in Klingers Zyklen symbolisch deuten, selbst die ganz realistischen der Dramen u. a. Nicht nur, daß Klinger das Alltägliche mit dem Ewigen, das Individuelle mit dem Allgemeinen verbindet, indem er zwischen die realistischen Begebenheiten symbolische Kompositionen einschiebt, die realistische Szene, der Schauplatz selbst wird zu einem Symbol der Schicksalsmacht. Darin ist er Zola ähnlich. Das „Milieu" wird das allbezwingende Verhängnis. Die Blätter „Auf der Straße" und „Ein Leben" sind keine bloß realistischen Szenen in anekdotenhafter Fassung; das Weib, das Dirne geworden, wird dem Beschauer in riesenhaft vergrößerte Nähe gerückt, eine vorangegangene verschwindet im Hintergrund. Ein unheimlicher Schauer weht uns an; das ist nicht eine „Anekdote", das ist die Idee der Prostitution. Auch in den nüchtern-photographisch erscheinenden Berliner Großstadtszenen wird die fahl beleuchtete Umgebung die Macht, die das Menschenschicksal bestimmt. Der mächtig sich herüberwerfende düstere Eisenbahnbogen, die kalten, frostigen Häuserreihen, sie sind das Symbol eines freudlos nüchternen Lebens. Die Kuppelszene „Ein Schritt" (in den Dramen) spielt in einem finsteren Gäßchen, das die Menschen wie ein dunkler Schacht umschließt — ein angsterregendes Symbol der Unentrinnbarkeit. Derartige symbolische Züge durchziehen das ganze Radierwerk Klingers. Sieht er den ganzen Reiz der Griffelkunst im Ideellen, der symbolischen Bildersprache, in den gedanklichen Beziehungen, so betont er doch auch nachdrücklich die Notwendigkeit strenger Formenbeherrschung, eine Forderung, die mancher unter den neuesten „Griffelkünstlern" nur zu wenig erfüllt. Ein phantasievoller Einfall ist noch kein Kunstwerk. Er wird es erst dann, wenn „der Phantasie nur so viel des Sichtbaren selbst zu schaffen überlassen wird, als sie ohne Mühe, und ohne auf Unmöglichkeiten zu stoßen, ergänzen kann". Klinger hebt hervor, daß „alle wirklichen Meister der Zeichnung auch Meister der Malerei, also der vollendeten Form waren".

Das Gesagte ist im vollen Umfange anwendbar auf die frühen Zyklen Klingers — hier stimmen Theoretiker und Praktiker überein — weniger aber auf die späteren. Denn in diesen, besonders auch in den Stichradierungen (Vom Tode II, Brahmsphantasie) geht Klinger auf volle Bildwirkung aus, gibt er gleichwie in der Malerei die sichtbare Welt in ihrer realen Erscheinung und um ihrer selbst willen wieder, wie Dürer in seinen Kupferstichpassionen und den Meisterstichen. Was Klinger von der reproduzierenden Stecherkunst des Illustrators Woodville sagt, läßt sich von

seinen Originalblättern auch sagen: „Durch geeignete Verbindung von Strichlagen, Wechsel des Arbeitsmaterials und besondere Druckverfahren übersetzt er die Farben- und Lichtwerte. Er wendet den Farben und Valeurs seine Aufmerksamkeit ebenso zu wie der Zeichnung und Modellierung. Die Lokalfarben, die stofflichen Unterschiede, die Gesamtwirkung der Gruppen und die Licht- und Schattenmassen beschäftigen ihn so, wie sie es getan haben würden, wenn er sie malte. Er sucht Farbenempfindung zu erregen und setzt alles daran, die Reduktion der Naturerscheinung auf Schwarz und Weiß vergessen zu machen." Wörtlich kann man diesen Klingerschen Satz auf einen großen Teil seiner Blätter anwenden; man hat, wie schon erwähnt, daraus allerlei falsche Schlüsse gezogen wie ja auch die reifen Stiche Dürers keine besondere Gnade bei denen finden, die Rembrandts Radierungen als das absolute Vorbild der Griffelkunst aufstellen. Es führen auch hier viele Wege nach Rom. Man muß zwei Arten der Griffelkunst zugeben, eine mehr andeutende und eine bildmäßige, die der vollen Wirklichkeit zustrebt, schon deshalb weil der Charakter der Materialien sie fordert. Wie Dürer hat auch Klinger mit vollem Bewußtsein und mit Aufwendung aller künstlerischen Energie in seinen Stichen die Wirkung eines farbigen Bildes erstrebt. In seinen theoretischen Definitionen stand ihm nur die erste Art vor Augen. Er dachte wohl an Dürers Apokalypse, an Rembrandt, an Goya, Daumier, nicht an den späten Dürer, nicht an Schongauer und nicht an den Hauptteil seiner eigenen Griffelwerke. Alle diese Blätter, in denen es sich doch um Wiedergabe von Farben mittels der Skala von Schwarz und Weiß handelt, die eine geschlossene Bildwirkung erstreben und gewissermaßen als Schwarz-Weiß-Gemälde erscheinen, sind nun auch der Ästhetik der Malerei, nicht der Griffelkunst unterworfen. Genrehafte, erzählende Zutaten, die sich in die malerische Komposition nicht einfügen, sind also von Übel. Da ist dann auch die „Kunst im Abenteuer gesucht, und nicht im Menschen und in der Natur". Disharmonien dieser Art hat man bei Klinger mehr, als billig ist, getadelt. Daß er sich aber durch solche novellistische Zutaten die rein künstlerische Wirkung zuweilen verdorben hat, darf nicht in Abrede gestellt werden; als Beispiel mag Blatt 6 der „Dramen" erwähnt werden, auf dem das wundervolle Waldinnere im Mondschein durch den im Vordergrund liegenden Rock und Brief eines Selbstmörders in seiner ganz mächtigen malerischen Wirkung beeinträchtigt wird, indem die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Bilde weg, dem der Künstler doch sein ganzes eminentes Können gewidmet hat, auf eine „Geschichte" gelenkt wird, die mit der Kunst dieses Blattes absolut nichts

zu tun hat. Eine Zutat dieser Art läßt sich nicht mehr durch die Idee der künstlerischen Staffage rechtfertigen.

Dem „ideellen" Charakter der nur andeutenden, symbolisierenden Griffelkunst entsprechend ist ihr Darstellungsgebiet das denkbar weiteste; es umfaßt über alle Grenzen des Sichtbaren hinaus die Welt der Vorstellungen, der Ideen und Empfindungen, der Religionen und philosophischen Spekulationen, alle Leiden und Freuden, die den Menschengeist erfüllen, Selbstsucht und Opferwilligkeit. Die Handlichkeit des Materials ermöglicht dem Künstler, die Fülle innerer Gesichte, die stärksten Empfindungen im engsten Raum zusammenzupressen und in schnellster Abwechslung ein Stück Leben mit allen sich widerstrebenden Empfindungen in einer Blätterfolge festzuhalten und darüber zu spekulieren, bald in epischer Breite, in dramatischer Zuspitzung oder in trockener Ironie und ätzender Satire. Gerade dieser gibt die Griffelkunst die Möglichkeit reichster Entfaltung. Klinger als Satiriker, als „Bußprediger", als Kritiker der Gesellschaft und der menschlichen Torheiten und Brutalitäten ist uns aus den „Dramen" und „Ein Leben" bekannt. Wie Goya, Daumier hebt er hier die „Schwächen, das Scharfe, Harte, Schlechte" hervor. „Aus den ungeheueren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen und empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins" erwachsen dem Griffelkünstler die größten Aufgaben als Satiriker. Klinger denkt dabei wohl besonders an Goya; da finden „die mächtigen Eindrücke, mit denen die dunkle Seite des Lebens die Seele des Künstlers überflutet, Ausdruck und Erlösung". Das ist das ureigenste Gebiet der Griffelkunst. Der Malerei und der Plastik gehören die Lichtseiten des Lebens, ihrem innersten Wesen nach müssen sie sein ein „Triumph der Welt". Noch eine andere Eigentümlichkeit unterscheidet die Griffelkunst von diesen beiden: ihr ist es erlaubt, im höchsten Affekt, im Häßlichen, Grauen- und Ekelerregenden zu beharren. Klinger führt hier mit der genauen Vertrautheit des Künstlers das Problem weiter aus, das Lessing im Laokoon behandelt hat. Die zyklischen Darstellungen des Griffels ermöglichen, wie Dichtung und Musik, ein An- und Abschwellen der Empfindungen; die schreienden Dissonanzen der höchsten Affekte empfinden wir daher nicht als Dauer sondern als momentan; die vorhergehende und nachfolgende Entwicklung umfassen sie, lösen sie auf, geben der Phantasie neue Nahrung und sind in ihrer Gesamtgliederung ein vollkommen geordnetes Ganzes.

Gehen wir Klingers Radierzyklen und den von Stimmung und von seelischem Erleben ganz gesättigten Einzelblättern auf ihren Entstehungs-

anreiz, auf ihre seelischen Quellen hin durch, so werden wir sie als „aus dem Geiste der Musik geboren“ empfinden, von den realistischen Großstadtstragödien abgesehen. Vor allem sind auch seine Landschaften ganz in musikalische Stimmung getaucht, bald sind sie wie ein flutendes Tonmeer, bald wie aus der dionysischen Erregtheit zur apollinischen Heiterkeit emporgestiegen. Es ist wichtig genug zu betonen, daß die feine musikalische Veranlagung Klingers einen wesentlichen Teil der Bildung seines schöpferischen Geistes bildet*). Seine übermächtig reiche Phantasie sieht Bilder, Visionen, Symbole, wenn sie sich in die Tonwelt eines Beethoven, Brahms versenkt. Es würde hier zu weit führen, auf die Verwandtschaft der verschiedenen Künste, die in der Seele, dem Phantasieleben des Künstlers ihre gemeinsame Wurzel finden, einzugehen, wie der Musiker wenn er komponiert, Gemälde sieht (Beethoven hat es von sich selbst berichtet), der Lyriker Farben. Man denke an die Mitteilungen Otto Ludwigs über den Prozeß seines Schaffens und an die musikalischen Schriften E. Th. A. Hoffmanns („Besonders, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Töne, Farben und Dufte“); er hörte aus dem Dufte dunkelroter Nelken „wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden Töne des Bassetthornes“. Aus dem musikalisch erregten Zustand seiner Seele erstehen Klinger die Visionen, die seltsam neuen großen Symbole. Aber weiter, die gehörte Musik eines Beethoven, Brahms, Schumann setzt sich ihm unmittelbar in solche Bilder und Symbole um. Die „Brahmsphantasie“ ist aus diesem musikalischen Sehen erstanden und auch die Beethovenstatue ist eine solche Übertragung der Musik in die bildende Kunst, aus der Polyphonie Beethovenscher Symphonien in die Polyphonie edelgeformter Materialien. Damit ist aber nicht eine Lösung, sondern ein Problem gegeben. Der Beethoven ist nicht in erster Linie aus der Vorstellung einer plastischen Einheit hervorgegangen, sondern aus dem Beziehungsreichen und Vielgestaltigen der Beethovenschen Musik, er ist aber doch visionär geschaut, „aus dem Geiste der Musik“. Daß auch die zyklische Gliederung der Radierfolgen den Charakter musikalischer Kompositionen hat, habe ich schon berührt, wie ja auch Klinger sehr bezeichnend die Griffelkunst mit der Klaviermusik vergleicht, dieser flüchtigsten, freiesten, von der Materie unabhängigsten unter allen

*) Vgl. hierzu die schöne Schrift von Felix Zimmermann, Beethoven und Klinger. Eine vergleichende ästhetische Studie. Dresden 1906. Der Verfasser interpretiert Klingers Schaffen aus Beethovenscher Musik. Es ist viel Feines gesagt; ohne gelegentliche Gewaltsamkeiten und Überinterpretationen geht es aber nicht ab.

Künsten; musikalisch in den Radierfolgen ist die Stimmung, die durch „antithetische Komposition, rhythmische Übergänge, nebenthematisches Beiwerk, Variationen" hervorgerufen wird*).

*) F. Zimmermann hat in seiner genannten Schrift das Wesen des musikalischen Satzes so definiert: Es besteht in der Verarbeitung eines Themas, das den Ausdruck der seelischen Grundstimmung bildet, durch die mannigfachen Umbildungsmittel des so ungemein wandlungsfähigen Tonmaterials. Ein Vorspiel, einleitende, lockende Akkorde spannen die Erwartung des Hörenden; das Thema erklingt schlicht und klar zum erstenmal; plötzlich tritt ein scharfer Gegensatz ein, der These stellt sich die Antithese gegenüber: Wehmut schlägt in Groll, Scherz in Trauer, Andacht in Lustigkeit um. Und nun beginnt das rauschende Spiel der Variationen, der Arabeskenschmuck wechselnder Begleitfiguren; Varianten des Hauptthemas, neue Neben- und Seitenthemen, Umkehrungen tauchen auf; Klänge aus ganz anderen Stimmungswelten mischen sich überraschend und doch wundersam dem Hauptgedanken verknüpft dazwischen. Der Wechsel der Tonarten, der rhythmischen und dynamischen Akzente, unerwartete Ruhepunkte, milde Abklänge, leises Verklingen — das alles wandelt den seelischen Grundgedanken in der fesselndsten Weise, und aus der bis zur dramatischen Höhe gesteigerten Verwirrung tritt wieder das Hauptthema in sieghafter Klarheit hervor. Von der kunstvollen Durchführung des Themas hat sich Stimmung und Gedanke zur Reprise gewandt und verklingt in der harmonischen Coda.

Phantasie.

> Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott! Will er Talgründe, will er von hohen Berggipfeln weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken, er ist Gebieter darüber. Alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er kann es hervorbringen.
>
> Lionardo.

KLINGER denkt in Bildern, in Gestalten, wie jeder große Künstler, wie Michelangelo in der Sixtinischen Decke und der Mediceerkapelle. Sein ganzes Schaffen ist Ausdruck dieser künstlerischen Phantasietätigkeit. Das sinnbildliche Sehen*) ist bei ihm so stark entwickelt, daß man es als sein eigentliches künstlerisches Wesen bezeichnen könnte. Es ist Naturgabe; schon bei dem 20jährigen zeigt es sich als überraschendes Phänomen. Klingers Verhältnis zu Mensch und Welt drückt sich darin am deutlichsten aus. Jedes Blatt der „Radierten Skizzen" bereits ist ein „Sinnbild". Diese Sinnbilder erscheinen ihm „wie im Traum", er sieht sie wirklich; er erlebt sie und wir glauben an sie, mögen sie noch so bizarr sein. Die Bizarrerie herrscht in der Jugend vor, aber neben ihr Anmut und Grazie; die holden Geister des Liebreizes treiben in erotischen Träumen ihr zartes Wesen neben den grausigen Spukgestalten Edgar Poe'scher und E. T. A. Hoffmannscher Dämonie. Wie oft hat Klinger, der Schöpfer der ovidischen Rettungen und von Amor und Psyche, die Alpdruckerscheinungen versinnbildlicht, außer im Handschuh ganz besonders in mehreren Federzeichnungen von ganz grausiger Art, z. B. wie das Gespenst eines Enthaupteten die Stirn eines Schläfers mit einem Stemmeisen und die schmerzenden Haare mit zackigem Kamme bearbeitet, während der abgeschlagene Kopf, eine faunhafte Hallunkenfratze, neben dem Gequälten auf dem Kissen liegt und ihn angrinst. (Abgeb. im Hanfstaenglschen Klinger-

*) Vgl. auch Ferd. Avenarius, Max-Klingers Griffelkunst. Berlin 1895.

werk, Besitzer Adolf Thiem). In derartigen Darstellungen des Grausens und angstvoller Bedrückungen schwelgte der junge Klinger förmlich — es ist echt jugendlich. Mit wollüstigem Schaudern sieht er auch neben dem blühenden Leben die dunklen Schatten des Todes schreiten. Die drängenden, quälenden Jugendjahre eines bedeutenden Menschen sind immer pessimistisch. Diese Gebilde alle aber haben etwas unheimlich Lebendiges, Schreckhaft-Gespenstiges; als Ausgeburten eines erregten Nervenlebens, dessen Sensibilität feiner ist als das anderer Menschen, als böse Traumgestalten der eigenen Seele, die an die abnormen Visionen eines Blake und Wiertz denken lassen.

Diese Phantasie des jungen Klinger hat man krankhaft genannt, krankhafte Ausgeburten eines eigensinnigen, unbeherrschten Geistes. Etwas ganz anderes sind sie, nämlich der ungestüme Ausbruch jugendlichen Kräfteüberschwanges, die erste elektrische Entladung eines überreichen Nervenlebens. Es ist der Beginn eines künstlerischen Läuterungsprozesses, wie ihn großartiger die Kunstgeschichte nicht kennt. Die Phantasie, die mit diesen Bizarrerien beginnt, reift aus zu den gewaltigen Konzeptionen und Monumentalschöpfungen von Zeit und Ruhm, An die Schönheit, des Prometheuszyklus, des Parisurteils, der Kreuzigung, Pietà, des Christus im Olymp und Beethoven; das ist eine Entwicklung, wie die Dürers von der Apokalypse zu den Münchener Aposteln. Diese Jugendphantasien sind ebensowenig krankhaft wie die Goyas; diese Bizarrerien sind nicht Hysterien; in ihnen kocht das Leben, sie sind voll des realen Lebens, und in dem grausigen und überlegenen Humor, dem scharfen Scherz, derben Schalk und der bitteren Ironie, die durch diese Gebilde hindurchklingen, äußert sich die Kraft des schöpferischen Menschen. Nie wird die Phantasie Klinger zur tyrannischen Herrscherin, in der Jugend ebensowenig wie in der Reife des Mannesalters; er zügelt sie, er lenkt sie, ein Herrscher im Reiche des Geistes; vor den Wagen seines Willens spannt er sie.

Klinger ist ein unvergleichlicher Traumkünstler; nur wenige bildende Künstler können so wie er Traumzustände und Traumbilder darstellen. Schon die Art seiner Kompositionen und seiner zyklischen Dispositionen erinnert vielfach an Traumleben, an musikalisch-visionäre Zustände, an „Traumwachen". Traumvisionen kehren in Klingers Schaffen immer wieder, in den mannigfachsten Gestaltungen, vom Handschuh bis zur Brahmsphantasie. Wie sein seelisches Selbstporträt erscheint mir der träumende Künstler auf dem Söller. Mit der Interpretation dieses Blattes könnte man in das Wesen Klingers hineinführen; den Hintergrund der ewigen Stadt dabei nicht zu vergessen. Alle Gesichte seines reichen

vielstimmigen Phantasielebens packt Klinger mit fester Hand, auch den schwersten Traum und die unheimlichsten Vorstellungen, die düsteren und erschütternden ebenso wie er für die leichtesten und heitersten Gefühle und Vorstellungen, für den graziösen Schalk unvergleichlich schöne Sinnbilder gefunden hat (Schaukel, Elfe und Bär u. a.). Er weiß die Traumgeister, die er rief, zu bannen, der grausigsten wird er Meister wie der zartesten, die von einer süßen Erotik durchdrungen sind.

Eine ganz eigenartige Verbindung von Phantastik und Realismus gibt Klingers Blättern noch ein besonderes Gepräge. Er liebt es, die heterogensten Dinge, Phantasievolles und nüchternen Alltag miteinander zu verbinden. Das verblüfft zunächst und kann anfangs erkältend wirken, weil es ausgeklügelt und disharmonisch erscheint. Selbst auf so großartigen Phantasieschöpfungen wie es die „Akkorde“ und die „Evokation“ sind, finden wir diese Eigentümlichkeit. Böcklin hätte sie nie gewagt; die Einheit der Phantasieanschauung scheint darunter zu leiden. Wer aber in die Kunst Klingers tiefer eindringt, wird bald erkennen, wie er alles und jedes, auch das „Nüchterne“ neu anschaut, aus jedem den Funken eigenartigen, verborgenen Lebens lockt, wie seine Phantasie alles umformt, das Beziehungsreiche erkennt und in neues Licht setzt. Charakteristisch ist z. B. das Titelblatt zu einem Märchen von Schlözer „Aus Dur und Moll“; eine Dame in ganz modischer, reicher Balltoilette mit großem Blumenbukett sitzt lässig zurückgelehnt in einem phantastischen Wolkengespann (Berlin September 1884); dann eine Walpurgisnachtsszene aus dem Faust, wo eine junge Hexe an Faust herantritt, illustriert Klinger durch eine üppige Balletteuse mit hochgeschnürtem Busen und einen Mann, der die Hände in den Hosentaschen hat; die Schlange legt ihren Kopf auf seine rechte Schulter (ein absonderliches Adam- und Eva-Motiv). Derartig ausgeklügelte Dinge haben manchen zu dem ungeheuerlichen Urteil verführt, Klinger besitze überhaupt keine eigentlich schöpferische Phantasie, die Phantasie als ursprüngliche, elementare Naturmacht. Diese wollen nur eine besondere Art raffiniert ausgeklügelter Spekulation gelten lassen. Einen solchen Unsinn hat man bekanntlich auch über Böcklin und R. Wagner gesagt; es muß aber darauf hingewiesen werden, da diese Art über inkommensurable Künstlererscheinungen zu urteilen, Mode geworden ist und sich stets wiederholt, wenn ein Genie auftritt. Man denke im Falle Klinger nur an die vollkommene Verständnislosigkeit, mit der sein Parisurteil bei seiner ersten Ausstellung in Berlin aufgenommen wurde. Gewiß ist in Klingers Phantasietätigkeit auch die Reflexion stark am Werke, ein grüblerischer, spintisierender Geist (wie bei Dürer, wie

bei den Primitiven und Mystikern des Mittelalters); sehr schön hat man Klinger einen „Gefühlsgrübler" genannt; über die Gefühle zu grübeln und zu spekulieren ist deutsch; auch Thoma tut es. Da bleibt auch zuweilen bei dem Umschmelzungsprozeß in dem Feuer der Phantasie ein Erdenrestchen abstrakter Nüchternheit zurück. Siegreich aber steigt das Gebilde der Phantasie mit der zwingenden Kraft und Deutlichkeit innerer Anschauung empor. Wie Klingers Phantasie beständig arbeitet, wie sie aus allem, was sein Auge sieht, aus Rauch, Kerzen, Meeresschaum Phantasiegestalten wachsen läßt, die reale Erscheinung zu Phantasieerscheinungen ummodelt, erinnert lebhaft an die bekannte Stelle aus Lionardos Traktat über die Malerei. Wie Klinger selbst seine Phantasietätigkeit verstanden wissen will, sagt er uns in dem köstlichen Blatt „Phantasie und Künstlerkind" (1881, als Titelblatt eines Katalogs für eine Ausstellung des Kunsthändlers Gurlitt). Die „Phantasie", eine heroische Frauengestalt mit langhinwallendem Haupthaar, ist eben, das Künstlerkind in ihren Armen, durch die Lüfte zur Weltkugel herabgesaust, über der die Mondsichel silbern blinkt. Während ihre Fußspitzen leicht die Weltkugel berühren, streckt sie mit der Rechten einen großen Schlüssel vor, der dem aufmerksam zuschauenden Künstlerkind das Geheimnis der Erde, der realen Welt der Sichtbarkeit erschließt. In noch großartigerer Weise, in einem von leidenschaftlichem Leben erfüllten Symbol hat Klinger diese beiden Elemente seines Schaffens im Menzeldiplom veranschaulicht. Diese Verschmelzung von Phantasie und Naturalismus in Klingers Kunst, auch in seinen Gemälden und seiner Plastik, erscheint vielen als ein Ringen zwischen feindlichen Mächten, während sie doch in aller guten Kunst Bundesgenossinnen sind; man denke doch nur an die van Eycks, an Dürer, Signorelli, Botticelli, Mantegna. Unsere Zeit ist für dieses Bündnis nicht naiv genug, sie ist zu „gebildet". Auch H. Thode spricht in bezug auf Klingers Schaffen von einem „merkwürdigen und unzweifelhaft sehr fesselnden Schauspiel, dem Ringen nach der Aussöhnung der Phantasie, die auf das Allgemeine ausgeht, mit einer am Besonderen haftenden naturalistischen Anschauung." Er denkt dabei nicht nur an den Meister des Griffels, sondern mehr noch an den Maler des „Parisurteils" und des „Christus im Olymp".

Mit dem „Christus im Olymp" hat Klinger für den größten und folgewichtigsten weltgeschichtlichen Entwicklungsprozeß ein monumentales Bildsymbol geschaffen. Dieses symbolische Sehen, die höchste Stufe von Klingers Phantasietätigkeit, begegnet uns in zahlreichen und immer in den bedeutenden Blättern seiner Zyklen. Und diese Bildsymbole treffen fast immer mit dem Stimmungswert zusammen, den Klinger beabsichtigt. Der

ganze Zyklus „Eva und die Zukunft", „Amor, Tod und Jenseits", das „Menzeldiplom", die gewaltigen Intermezzi, welche in den Zyklen „Ein Leben" und „Eine Liebe" den Gang der Handlung unterbrechen, die furchtbaren Schlußakkorde, mit denen „Ein Leben" ausklingt, das Widmungsblatt „An Böcklin" in „Eine Liebe", Blätter wie „Elend", „Und doch", „Mutter und Kind", „Versuchung", „Zeit und Ruhm", alle die Darstellungen der Liebessehnsucht, der Sinnlichkeit, Schande, das Hinabsausen in das Meer der Leidenschaft, das Erwachen zu „neuen Träumen", sind Symbole, die aus den Urgründen der Phantasie und einer wunderbaren Traummystik entstiegen sind. Eine ähnliche symbolische Gestaltungsweise kennzeichnet die Kunst Watts. Wie Klinger in „Zeit und Ruhm", hat er das Thema der Vernichtung und Vergänglichkeit in Gemälden wie Sic transit gloria mundi, Glaube und Hoffnung u. a. behandelt, während sich bei Rembrandt das Visionäre und Phantastische lediglich aus seiner Kunst des Lichtes und des Dunkels, der Dämmerungen und Heimlichkeiten ergibt, die das Übernatürliche und Übersinnliche in der realen Begebenheit gegenwärtig machen. Was allen diesen symbolischen Bildern Klingers ihre hinreißende Gewalt gibt, das ist die verhaltene zitternde Leidenschaft, das nervöse Leben, das er ihnen aus seiner eigenen Natur und aus den tiefen Gründen eigenen Erlebens gegeben hat.

Klingers Griffeltechnik.

KLINGER ist ein technischer Erfinder, ein Entdecker von Materialwirkungen, wie im Reiche der Musik alle Großen Entdecker in den sinnlichen Wirkungen der Instrumentierung, in der Verfeinerung und Nuancierung ihrer Ausdrucksmittel sind: Beethoven, Wagner, Brahms, Strauß. (Thayer sagt von Beethoven: „Es war sein Ehrgeiz, die Zeitgenossen in der Anwendung vorhandener Kunstmittel zu übertreffen".) Sein Materialfanatismus erklärt sich daraus. Er ist ein „großer Sinnlicher", der nach neuen Wirkungen, neuen Schönheiten, neuen künstlerischen „Sinnlichkeiten" sucht. Hinter diesem Streben sehen wir seine leidenschaftliche nervöse Natur. So hat er allerdings immer das „Ziel" im Auge, wie später als Plastiker, so hier als Griffelkünstler, und mit dem frischen Wagemut und der zähen Energie des erfinderischen Genies weiß er durch geschickte Verbindung aller bekannten und unbekannten und neu erfundenen Manieren eine ungeheure Fülle malerischer Effekte, ja das ganze Reich der malerischen Erscheinungen, von ihren stärksten bis zu den subtilsten, in seinen Griffelwerken darzustellen. Zum Entsetzen aller Puristen, denen der style mixte so etwas wie Barbarei oder „viel Lärm um nichts" zu bedeuten scheint. Wenn Klinger der Vorwurf gemacht wird (von Singer), daß er die „Mittel ganz aus dem Auge verliere, ‚nur' an das Ziel denke und auf ein und derselben Platte der Brahmsphantasie drei, vier ganz verschiedene, nicht harmonisierende Techniken" verwende, so sind das Einwände, die in ganz ähnlichen Worten Beethoven gemacht wurden, mehr noch Wagner und jetzt wieder Richard Strauß. Sollte, wie so oft, so auch in diesem Falle die Sachkenntnis das Urteil trüben? Klinger braucht die Wirkungen seines glänzenden Mischstiles, um dem unerschöpflichen Reichtum seiner malerischen und plastischen Phantasie, der Sensibilität seines Auges, dem schärfsten Erfassen individueller Naturerscheinungen, allen Nuancen des Lichtes Ausdruck zu geben. Immer neue Schwierigkeiten hat er sich gestellt und die Skala malerischer Werte enorm erweitert. Lützow nennt ihn einen Virtuosen

in der graphischen Instrumentierung, oder man kann, um ein Wort Nietzsches über Wagners Musik anzuwenden, seine Technik die „ehrgeizigste Kombination aller Mittel zur stärksten Wirkung“ nennen.

Gleich zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit, in den Jugendzeichnungen der 70er Jahre, den Radierten Skizzen, den Rettungen, im Handschuh und Amor und Psyche entfaltet Klinger einen wunderbaren Reiz der Linie, die er haarfein mit der Nadel ritzt. Diese radierte Umrißlinie ist von unsäglichem Wohllaut und duftigster Zartheit. Die Innenmodellierung ist noch befangen, in den strichelnden Schatten mehr andeutend als ausführend. Neben dem radierten Kontur war es noch eine andere Technik, die Klinger schon als junger Mensch erstaunlich beherrschte, der er wundersame Wirkungen, traumhafte Schönheiten und zarteste Poesie abgewann: die Aquatinta. Sie ist ihm durch sein ganzes Schaffen ein Hauptausdrucksmittel geblieben. Alle Stimmungen, vom zartesten, gleichsam hingehauchten und schwebenden Traumbild bis zur mystischen Erhabenheit und Tiefe und dem gewaltigen Fluten und Wogen von Tonmassen, hat er durch die Aquatinta in Verbindung mit Radierung und Grabstichel hervorgezaubert. Wie Goya, dieser ältere große Meister der Aquatinta, könnte er auch mit der Aquatinta allein, ohne auch nur eine Linie zu radieren, ein volles Bild wiedergeben. Seine Aquatinta-Gewitterhimmel, Mondnachthimmel, düsteren Wasserflächen und mattdunklen Umrahmungen sind von einer solchen Tonschönheit, so unsagbar in ihrer Stimmung, daß man jedesmal von neuem beim Betrachten der Blätter in ihren ganz bezaubernden Bann gerät. Wie magisch wirkt seine Aquatinta als tiefer, dunkler Hintergrund! Wie spukhaft romantisch ist z. B. die Wirkung auf dem kleinen Blatte „Hexe und Fledermaus“! Ein durch die Luft fliegendes Weib hascht nach einer Fledermaus; romantische Walpurgisnachtstimmung. Das Weib ist in ähnlicher Bewegung dargestellt wie auf „Phantasie und Künstlerkind“ die Gestalt der Phantasie. Wie feierlich wirkt hier die Aquatinta mit der silbernen Mondsichel! Seine ganze Meisterschaft in der verloren gegangenen Aquatintatechnik zeigt dann Klinger in seinen Reproduktionen, besser gesagt kongenialen Neuschöpfungen von Böcklins Burg am Meer, Frühlingstag und Toteninsel. Ganz erstaunlich ist es, wie er auf dem ersten Blatt die düstere Stimmung und fahle Gewitterbeleuchtung wiedergibt, das Spiel der Lichter, die durch die zerrissenen Wolken auf die Mauern der Ruinen fallen, das kalte, vom aufziehenden Sturm ans Ufer gepeitschte Meer, die im Wind gebeugten Pinien, den dunklen Krähenschwarm auf der Mauer, die einzelnen Nachzügler, die mit schwerem Flügelschlag gegen den Sturm kämpfen, —

diese ganze Tiefe des koloristischen Stimmungsgehaltes ist meisterhaft in diese mit so viel beschränkteren Mitteln arbeitende Technik umgesetzt.

Je weiter Klinger vorwärts schreitet, um so freier, kühner, unmittelbarer und mannigfaltiger wird sein Strich, um so reicher und feiner die malerische Haltung seiner Blätter. Eva und die Zukunft, Intermezzi, Dramen, Ein Leben, Eine Liebe, Tod I sind die Zyklen dieser malerischen Epoche. Neben großen wogenden und schwebenden Massen die subtilste Detailkunst. Nun verwendet er alle technischen Mittel: Radierung, Aquatinta, Stichel, kalte Nadel, Roulette, Schabkunst, mit feinstem Taktgefühl und mit einer Feinfühligkeit in ihrer Handhabung, daß er immer seiner Wirkungen sicher ist. Er schafft jene zyklischen Werke, die an Reichtum stofflicher und malerischer Wirkungen ihresgleichen suchen. Erstaunlich ist da zunächst die große Mannigfaltigkeit des Strichcharakters von Stich, kalter Nadel, Radierung; da sind ganz zarte, locker gleitende Striche, andere sind mit mächtiger Kraft in die Platte geschnitten. Dieses Durcheinander in Stärke, Ausdruck und Charakter differenzierter Linien schafft reich bewegtes malerisches Leben. Klingers Blätter sind aber nicht wie die Radierungen Rembrandts und Whistlers eine Umsetzung des malerischen und räumlichen Naturbildes ausschließlich in Linien; auch deckt sich ihre Bedeutung nicht mit Whistlers Definition der Radierkunst als der „Kunst des Auslassens“ („es kommt in der Radierung mehr auf das, was man nicht sagt, als auf das, was man sagt, an“). Klinger beherrscht diese Darstellungsweise auch; es gibt von ihm wie im Moment erfaßte Darstellungen von erstaunlichem Leben, wie die Rivalen aus „Ein Leben“, eine Vignette aus Op. VIII, ein nacktes Weib, das sich abtrocknet u. a. Aber ihm ist es mehr um das volle Orchester malerischer Wirkungen zu tun. Und diese werden immer freier und kühner; alle technischen Mittel entfalten sich in immer reicherem Zusammenwirken. Klinger kann malerisch-impressionistische Darstellung von hinreißender Unmittelbarkeit schaffen. Wie er mit impetuoser Gewalt und mit eigenmächtiger „Wildheit“ in die Kupferplatte sticht, zwischen Aquatinta in getuschten Tönen und drüber in freier Skizzenhaftigkeit die Linien der Radierung sausen, sehen wir z. B. an dem technisch grandiosen Blatt der Mondnacht im Waldinnern aus den Dramen. Neben dieser saftvollen Kraft und Tiefe der Striche das feine spinnende Liniengewebe der Stichelradierung, neben dem schweren, satten Helldunkel (z. B. Simplicius unter den Soldaten) die Subtilitäten des webenden und dämmernden Lichtes. Es gibt überhaupt wenig Künstler, die ein so hoch entwickeltes Gefühl für die Erscheinung und den Verlauf des Lichtes haben wie Klinger.

Hier steht er durchaus neben Rembrandt. Da gewinnen seine Striche eine erstaunliche Feinheit, etwas Leises, Verschwebendes, unsagbar Lindes und Mildes, wie in den lichterfüllten Binnenräumen aus „Eine Liebe“ und aus der „Brahmsphantasie“, wo das durch das geöffnete Fenster und die herabgelassene Jalousie hereinquellende Mondlicht wie lichter Dampf zu verdunsten scheint. Sie halten einen Vergleich mit Rembrandts Faust wohl aus. Die Technik solcher Blätter ist höchster Bewunderung wert. Wie weiß Klinger seine feinen vibrierenden Linien aus dem Dunkel in das Licht hinüberzuspinnen, wie breiten sie über alle Stoffe den Lufthauch feinster malerischer Wirkungen! Die großen Flächen werden immer mehr durch Brechungen und Reflexe zu einem lichten Farbengewoge aufgelöst. Der Eindruck des Unbestimmten, des Schwebenden, Wogenden, flutender Tonmassen, durchleuchteter Atmosphäre gibt vielen seiner Blätter ihren „musikalisch“-romantischen Zauber. Namentlich das Atmosphärische spricht mit einer beispiellosen Kühnheit und Virtuosität. Jedes Blatt, kann man sagen (von Ein Leben, Eine Liebe, Tod II, Brahmsphantasie), bringt neue Subtilitäten der Tonbehandlung und des Lichtlebens. Dem Problem des freien, diffusen, allverstreuten Lichtes rückt Klinger von Anfang an auf den Leib; er führt es konsequent durch bis zur letzten Reife in seinen großen Meisterblättern. Es gibt keinen Künstler, der ihn hierin überträfe. Für diese subtilste Wiedergabe des freien Lichtes bediente sich Klinger des Grabstichels in der feinen Art, wie ihn Dürer im Großen Glück, dem Adam und Eva, den drei Meisterstichen, dem Schweißtuch der Veronika geführt hatte, in diesen zarten feinen Strichen, die der Haut seiner nackten weiblichen Körper jenen zauberhaft schönen, „seidig“ schimmernden Glanz verleihen. Gaillard hatte diese Sticheltechnik wieder in die Kunst eingeführt, und indem er sie mit der Nadel kombinierte, das wirkungsvollste Ausdrucksmittel gefunden, das sich Klinger und neben und mit ihm Stauffer-Bern und Geyger mit leidenschaftlichem Enthusiasmus aneigneten. Mit dieser unsäglich feinen Stichelführung ließen sich die strengsten Forderungen der Linie, der Form, des zeichnerischen Details, der seelischen Charakteristik und der Tonnuance befriedigen. Das war also eine Technik, nach der Klingers ganze Persönlichkeit streben mußte. Seine scharf individualisierende Anschauung, sein Bemühen, den feinsten Regungen des formalen Ausdrucks nachzutasten, fand in dieser Technik ihr geeignetstes und edelstes Ausdrucksmittel. Dem Reichtum, der Feinheit und Bestimmtheit dieser Linien war die Lösung seines vornehmsten Problems, des nackten menschlichen Körpers, vorbehalten. Man sieht es den großen Kompositionen der letzten Zyklen an, mit welchen Wonnen des

Schaffens Klinger gearbeitet hat, wie er den weichen kontinuierlichen Körperformen folgte. Stauffer und Geyger teilten seine Freude an dieser Darstellung des Nackten. Es besteht aber doch ein bedeutsamer Unterschied zwischen ihren Arbeiten und denen Klingers. Stauffers liegender weiblicher Akt und großer männlicher Akt vom Jahre 1886, ganz reine Stichelarbeiten von größter Delikatesse und Feinheit im Studium lebendiger Form sind ausschließlich plastisch empfunden; sie lassen aber eine Durchgeistigung des Körpers vermissen. Auch Dürer sieht in seinem Großen Glück, im Adam- und Evastich u. a. nur plastisch. Klinger dagegen stellte sich die Aufgabe, den nackten Körper im freien Licht darzustellen, im allseitigen hellen Tageslicht. Das ist sein größtes, sein ganzes Schaffen beherrschendes Problem; das ist auch das Problem aller seiner Gemälde. Die subtile Durchbildung der individuellen Form soll im Freilicht ihre vollen Reize entfalten. Um sich des Unterschiedes recht bewußt zu werden, vergleiche man die genannten Stiche mit den Kompositionen Vom Tode II und der Brahmsphantasie. Die gleichmäßige Belichtung erhöht nicht nur den zarten Reiz der Detailbildung, auch die sinnliche Schönheit im Leben der Haut wird eine feinere. Die seidige Weichheit des Fleisches, das das Licht einsaugt und das nun in Licht und Luft schwellend schimmert, ist etwas wesenlich anderes als der „metallische Glanz“ Dürerscher Stiche. Klinger läßt zudem die Umrisse — er hat ein wunderbares Gefühl für die Biegsamkeit der Linien — in der umgebenden Atmosphäre leise zerfließen. Das „sfumato“ kann nicht feiner gegeben werden. Nur ein Künstler kommt Klinger in dieser Verfeinerung malerischer und plastischer Werte nahe, Otto Greiner. Die Plastik der einzelnen Figuren der malerischen Gesamterscheinung eines Blattes, eines Gemäldes einzuordnen, ist an sich keine neue Aufgabe. Es genügt, Giorgione, Tizian, Correggio, Velasquez, Rubens, Rembrandt zu nennen. Neu aber ist die Art der Durchführung, die Übertragung des Freilichts auf die Figurenkomposition in einer Weise, die die Form erst bis in ihre letzten Feinheiten sichtbar macht. Mit dem verfeinerten Blick für die zarte malerische Nuancierung verfeinert sich auch der Blick für die individuelle Form. So erfüllt in Klingers Meisterblättern das Licht gerade die entgegengesetzte Mission als in Rembrandts letzten Radierungen. Bei Klinger steigern sich Malerei und Plastik als völlig gleichwertige Faktoren zur Vollendung, bei Rembrandt triumphiert das allmächtige Licht über die Form. Hier ist das Licht das formenverschluckende Element, bei Klinger das formenverfeinernde. In dem großen Kampf zwischen Figur und Lichtatmosphäre ist bei Rembrandt alles Feste, alles

Körperliche in ein Flirren und Vibrieren zerflossen. An Stelle der Modellierungen innerhalb der Körperoberfläche sind zitternde, flüchtige Flecken, aufleuchtende, flatternde Lichter getreten. Mit sicherem Auge faßt Rembrandt in wenigen Zügen das Leben dieser Lichtimpression. Das Äußerste von formverschluckendem Licht hat er in der Radierung der badenden Männer gegeben. Von der Form ist nichts mehr geblieben, die Körper triefen von Wasser und Licht, sie sind ganz in den Zusammenhang des Bildes einbezogen. Von Vereinzelung, von detaillierendem Studium ist nichts mehr zu sehen, nichts mehr vom Statuarischen der Körper, alles ist momentanes, als Eins gesehenes Bild. Ganz anders ist das Ziel Klingers. Das Statuarische, die Schönheit des Leibeslebens kommt gerade erst in diesem Feinstil, in der Darstellung des diffusen hellen Tageslichtes zum vollen Siege; mit ihm zugleich die malerische Erscheinung, Licht und Luft in ihrer rhythmischen Bewegtheit. Klingers Feinstil ist zugleich sein malerisch nuancenreichster. Das ist wohl zu beachten. Aus dieser Vereinigung der beiden Elemente den Schluß zu ziehen, daß Bildhauer und Maler hier im unentschiedenen Kampfe gelegen hätten, ist eine gründliche Verkennung der Intentionen Klingers. Auch seine Malerei ist dieser Verkennung ausgesetzt; die so urteilen, sehen nicht, daß er hier im größten Stile und im Sinne der modernen Farbenanschauung Aufgaben löste, wie sie in Velasquez' „Schmiede des Vulkan" zum ersten Male in der Kunst klar formuliert worden sind. Die Kombination von Stich, kalter Nadel und Radierung ermöglicht eine „Unendlichkeit" von Lichtabstufungen, von Modellierungen in Halbtönen. Die feine Strichführung, die Zartheit der Übergänge, den hellen silbrigen Ton, die wir an den Stichen von Lucas von Leyden und Dürer bewundern, steigert Klinger bis zum äußersten. Er bildet die Lichtwerte der Farbentöne nach, weckt Farbenempfindungen, gibt den ganzen Reiz der Sichtbarkeit, und indem er in der Komposition Punkt für Punkt aufklärt, legt er einen weichen silbernen Seidenglanz über das Blatt, der in seinem kühlen hellen Ton wie Fresko wirkt. Eine nuancenreichere Tonwirkung, ein feineres Luft- und Lichtleben, ein größerer Reichtum an Tönen, Abstufungen und Modellierungen ist im Stich nie dargestellt worden.

Klinger geht also in seinen Blättern auf Tonalität und auf Wiedergabe der Übergänge in der Natur aus. Wie bei Dürer erschöpft sich seine Sinnlichkeit nicht in dem plastischen Gehalt der Welt, es kommt die Oberfläche dazu; er geht fast immer darauf aus, die Farben- und Lichtwerte, die Lokalfarben, die stofflichen Unterschiede, die Gesamtwirkung der Gruppen in Licht- und Schattenmassen in Schwarz und Weiß wiederzu-

geben. Durch die charakteristische Verbindung aller ihm zu Gebote stehenden technischen Mittel weiß er mit der Zeichnung und Modellierung auch die Farben und Valeurs, alle Reize stofflicher Wirkungen, die mannigfaltige Art, wie die Stoffe auf das Licht reagieren, in ihrem vollen Zauber zu entfalten. Meer, Fels, Bäume, der nackte männliche und weibliche Körper, der seidige Glanz und Duft des Haares, der weiche, kühle Schimmer des Fleisches, Wolken, Gewandstoffe, alles erhält seinen besonderen physiologischen Charakter. Reiches, vollatmendes Leben strömt damit in seine Blätter. Aber noch ein Höheres erreicht Klinger durch diese Technik: die volle Illusion des Räumlichen. Die prachtvollen zeichnerischen Details, die drängenden, durchgebildeten Formen in Körper, Baum, Felsen, Pflanze, Meer mit ihren verhaltenen Energien und mannigfaltigen Bewegungsrichtungen lassen Menschen und Dinge als wirklich luftverdrängend erscheinen; die Fläche wird zum weiten Raum, den das Bild umschließt; und in diesen Räumen ein Leben, eine Bewegung, ein Streiten in den Lüften, ein Weben in der sonnigen Stille des Unendlichen, ein tönender Rhythmus und eine plastische Fülle der Anschauung, die wahrhaft unvergleichlich sind. Zeit und Ruhm, Versuchung, An die Schönheit, Akkorde, Evokation, Titanenkampf, Fest, Entführung des Prometheus, Homer, Aphrodite, Befreiung des Prometheus, das sind die prachtvollen Visionen einer „großschreitenden Welt“, gewaltige Bilder von „erschreckender Großartigkeit“ und Offenbarungen im größten Stil.

Die Entwicklung von Klingers Technik von den Radierten Skizzen und den Rettungen bis zum Feinstil der Stichelradierung läuft gerade entgegengesetzt wie die Radiertechnik Rembrandts. Diese gelangt von der naturalistischen detaillierten Durchbildung, der Darstellung sinnlicher Oberflächenreize zu der freien, auf das Wesentliche beschränkten Behandlung, Klinger geht immer mehr in das plastische, lebenbildende und -formende Detail. Diese Entwicklung haben ihm alle diejenigen verdacht, die das Ziel aller Kunst darin sehen, daß es das vibrierende Leben in wenige Umrisse bannt. Wie einseitig diese Auffassung ist, ist bereits hervorgehoben worden. Zum allgemeingültigen Prinzip erhoben, würde sie zum Nihilismus in der Kunst führen. Ihre übertriebene, bereits vollständig manierierte Anwendung in der Beurteilung von Kunstwerken in unseren Tagen hat zu einem ästhetischen Snobismus geführt, dem das Beste skrupellos zum Opfer gebracht wird.

Die Frage, wie weit der Künstler ins Detail zu gehen hat, wird grundsätzlich nie gelöst werden, am allerwenigsten von einem Modernen, der gegen jedes Detail eine Idiosynkrasie besitzt. Die Freude daran wird aber

nie aussterben, am allerwenigsten in der deutschen Kunst. Es gehört zu ihren Eigentümlichkeiten, daß sie ein starkes Stoffgefühl hat, daß alles seine besondere Stimmung hat, das Wasser im Glase, der Stein am Wege, die Rinde des Baumstammes, die Gräser, die zwischen den Fugen sprießen. Es gibt keinen großen nordischen Maler, der diese Ader des „Stillebenmalers" nicht gehabt hätte. Die Eycks hatten der Welt die Augen geöffnet für den Reichtum in der Erscheinung der Oberfläche. Die „Andacht vor dem Kleinen", dieses heiße Bemühen, die Natur nicht bloß „modern-malerisch" zu sehen, sondern durch zeichnerische Vertiefung ihr die letzten Feinheiten zu entreißen, ist Klinger in hohem Grade eigen. Diese Neigung zum sorgfältigen Detail führt schließlich zu jener Verfeinerung im Sehen, in der Zeichnung und Lichtwiedergabe, die zu der unvergleichlichen Schönheit der Meisterblätter führt. Wie tief dieser Zug in Klingers Natur begründet ist, erhellt u. a. auch daraus, daß ihm früher vollendete Platten nicht mehr genügten, daß er Stellen daraus, besonders radierte nackte Körper (auf der Platte „An die Schönheit") ausschleifen ließ und sie neu mit dem Stichel in eindringlicher Rundplastik herausarbeitete. Eine gründliche Umgestaltung erfuhr das „Elend" (siehe dort). Auch in „Und doch" wurden wesentliche Teile der Radierung ausgeschliffen und mit dem Grabstichel neu bearbeitet. Die ersten sechs Platten Vom Tode II sind radiert; Klinger hat sie aber eingezogen, um sie auch noch als Stiche umzuarbeiten. Ein Vergleich dieser früheren Plattenzustände mit den Neubearbeitungen kennzeichnet deutlich das Bemühen um feinstes plastisches Herausarbeiten. Blätter, auf denen Klinger mit besonderer Genauigkeit und Schärfe ins Detail gegangen ist, „In flagranti" (überhaupt die „Dramen"), aus „Eine Liebe" „Begegnung" und „Am Tor", aus „Tod II" „Elend" haben auch besondere Einwendungen erfahren. Ganz zu Unrecht. Klinger ist hier, neben Menzel, wie in der ganzen Art seiner Phantasie und in seinem Universalismus der echteste und größte Erbe Dürers. Künstler wie Greiner, Georg Lührig, Otto Fischer, Richard Müller, Emilie Mediz-Pelikan nehmen teil an dieser Erbschaft. Dürer liebte die Blumen am Wegrande, es machte ihm Freude, das Gefieder eines Vogels mit unzähligen kleinen Strichen wiederzugeben oder das Seidenhaar eines Häschens, das Fell einer Katze (unübertrefflich auf dem Adam- und Eva-Stich), die Harnische und Waffen mit ihren Schnallen und Spiegelungen, die Türmchen und Erker einer Burg, das Innere eines Zimmers mit allen Geräten und all die tausend Dinge des täglichen Lebens. So gibt auch Klinger das Einzelne in aller nur erreichbaren Schärfe und in der feinsten malerischen Ausführung, die Zeichnung der knorrigen Eichbäume in ihren

harten, zähen Wachstumsenergien und in dem eigensinnigen Linien- und Formenreichtum ihrer Äste, Zweige, Laubmassen, die Rinde der Bäume, die Blätter und Blüten der Kastanien und Rhododendren, die Wasserbinsen und das scharfe, spießige Gras. Das Wichtige aber ist, daß dieses Kleinleben durch ein wunderbares künstlerisches Gefühl und durch die Feinheit der Licht- und Tonwerte stets einem Gesamteindruck untergeordnet wird, daß es diesen nicht stört, sondern durch seine Fülle bereichert. Gerade die drei Blätter „In flagranti“, „Begegnung“ und „Am Tore“ sind nicht nur bis in jede Rippe und Faser der Blätter naturalistisch gesehen, sondern Zeichnung, Form und Licht sind auf ihre Stimmung hin durchempfunden, und alle drei Blätter sind gesättigt vom heißen, schwülen Atem des Lebens. In jedem Detail zuckt und drängt dieses Gefühl. Und daß sich die feinen Details der Zeichnung mit der großen Anschauung nicht nur vertragen, sondern sie durch einen volleren Lebensgehalt steigern, das sagen uns die letzten großen Kompositionen Klingers zur Genüge.

KLINGER ALS MALER.

Klinger als Maler.

Die Bewunderung die Anbetung dieser
prachtvollen, großschreitenden Welt.

„DIE Malerei hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen." Dieser Fundamentalsatz aus Klingers Ästhetik sagt deutlich genug, was er als Maler will, nämlich farbige Raumgestaltung. „Der Mensch im Raum", das ist im Grunde der Inhalt auch seiner Gemälde. Insofern steht er auf dem Boden Marées'. In der Ausführung aber sind beide Gegenpole. Klinger hat, wie gesagt, das Problem des Freilichtes auf das monumentale Figurenbild übertragen; damit ist seine kunstgeschichtliche Stellung als Maler gekennzeichnet, die ihn über Feuerbach und Puvis de Chavannes hinausführt und als Vollender der italienischen Freskomalerei und ihrer Raumdarstellung erscheinen läßt. Es ist der beständige Vorwurf, Klinger sei auch als Maler Plastiker, da er jede Person für sich modelliere und in das Bild hineinsetze und die Gestalten weder durch einen seelischen Rapport noch durch die koloristische Stimmung zu einer malerischen Einheit zu verbinden wisse. „Das Beste in den Bildern scheint immer zeichnerischer Art zu sein", lautet ein anderes Urteil. Solche Urteile gehen von einer, wenn nicht falschen, so doch einseitigen Auffassung vom Wesen des Malerischen aus. Welche Unklarheit übrigens hier herrscht, sieht man schon aus den Widersprüchen, in die sich die Verurteiler verwickeln. Weil Klinger „das Einzelne nicht in die Vibration des Ganzen aufgehen lasse", stehe er den spezifisch modernen Anforderungen an die Malerei mit fast völliger Ablehnung gegenüber (Servaes)*). Schon bei den letzten Stichen Klingers habe ich erörtert, daß in Klingers Kunst die von Licht und Luft umflossene Form nicht, wie bei Rembrandt, aufgelöst, aufgesogen, sondern, wie bei Velasquez, verfeinert wird. Wenn aber nun weiter gesagt wird (von Haendcke)**),

---

*) Franz Servaes, Max Klinger (Die Kunst, Sammlung illustrierter Monographien. Herausgegeben von Rich. Muther, IV. Band.) Berlin (1902).

**) Berthold Haendcke, Max Klinger als Künstler (Über Kunst der Neuzeit, 2. Heft) Straßburg 1899.

daß Klinger zu sehr als Plastiker in die Welt schaue, weshalb auch das Parisurteil, die Kreuzigung, die Pietà, der Christus im Olymp trotz aller Farben, trotz sublimer, aber kühler Lichtbehandlung doch keine Gemälde seien, so leugnet man, was man gesehen hat. Haendcke, und mit ihm viele andere, bewundern also Klingers subtiles Sehen, die feinen Nuancen seines Lichtes, die reiche Skala seiner Schattentöne, aber sie vermögen nicht zu erkennen, daß sich dieses ganze malerisch-plastische Können in den Dienst des einen höchsten künstlerischen Zieles stellt, der Raumdarstellung. Klinger betont das plastische Element, die Form, die Zeichnung, ebenso wie das malerische; er, dessen Blick auf das räumliche Ganze gerichtet ist, kann sie gar nicht voneinander trennen. Das Raumgefühl, eine so bedeutsame Voraussetzung alles ästhetischen Genusses, wird, nach Klingers Definition, erreicht durch eine „außerordentliche Vollendung der Form, der Farbe, des Ausdrucks und der Gesamtstimmung“. „Licht, Luft und Form sind unbedingt der einzige Boden, von dem sich jedes Bild, jede Raumausschmückung entwickeln soll.“ In der Ausbildung des Formengefühles, in der Formendurchbildung sieht also Klinger eine Voraussetzung der Malerei. Denn erst so ist es möglich, die farbige Körperwelt wirklich räumlich darzustellen, „die Welt in allen Erscheinungsformen mit vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben“. Klinger denkt dabei vornehmlich an den „Menschen im Raum“, an die Gestalten seiner großen Gemälde, an denen wir die individuelle Formenausbildung, ihre klare plastische Erscheinung als besondere Vorzüge bewundern. Wie für Marées, ist Klinger die Farbe im Grunde nur Mittel der Raumgestaltung, „Gewand der Form“, der Ton nur Mittel zur Klärung des räumlichen Ausdrucks. Er stellt die Farbe und den ganzen Reichtum an Tonnuancen in den Dienst einer beinahe täuschenden Veranschaulichung der Körpererscheinung. Von allen Freskomalern der italienischen Renaissance steht ihm hier Piero dei Franceschi am nächsten. (Vor seinem Freskenzyklus in Arezzo, Adams Tod u. a., der Taufe Christi in London kommt dem Betrachter der Name Klinger beständig auf die Lippen.) Bei Piero stehen die Figuren, besonders die nackten Körper, bereits so in der Luft, als sähen wir sie mit unseren Augen vor uns in der wirklichen Atmosphäre. Und an Formen, Stellungen, Gesichtsausdruck sind sie von der gleichen Herbigkeit und klaren plastischen Durchbildung wie bei Klinger. Die Luftperspektive, die Ausfüllung und Dehnung des Raumes durch Atmosphäre erreicht Piero durch verschiedene Schichten weißgrauer Luftschleier, also durch einzelne hintereinander liegende Stationen. Anders Klinger. Das Problem des farbigen Frei-

lichtes im Figurenbild konsequent durchzuführen, fast allein durch farbige Atmosphäre und die Phänomene des Lichtes den Körper plastisch im Raume zu geben und eine optisch einheitliche Tiefenvorstellung zu erzielen, war ihm vorbehalten. Velasquez' Genietat war es, in ganz konsequenter Weise die räumliche Gestaltung auf die Wiedergabe der Lufttöne zu gründen; Manet verband diese Erkenntnis mit einer neuen Farbenanschauung. Tschudis Definition: „Der Pleinairismus ist in seinem innersten Wesen das Ringen um Raumgestaltung mit Hilfe der feinsten Wandlungen der Lokalfarbe durch Luft und Licht" weist uns auch den rechten Standpunkt in der Beurteilung von Klingers Malerei an. Manet hatte gezeigt, daß sich z. B. räumliche Vertiefungen nur durch die feinsten Abstufungen von Grün bewirken lassen. Er hatte gezeigt, daß es eben auf diese feinsten Abstufungen ankomme, daß der Pleinairismus also „die letzte Etappe der malerischen Bewältigung der farbigen Erscheinung der Natur, der Wiedergabe des Lufttones, der Perspektive des Raumes" sei. Manet wendete aber der Zeichnung nicht das gleiche Interesse zu wie der Farbe. Das tat Klinger, indem er die Errungenschaften der Freilichtmalerei auf das Figurenbild anwendete. Das heißt, daß die entscheidenden Mittel seiner Raumgestaltung nicht in erster Linie linearer Natur sind, wenn er auch das allgemeine Kompositionsschema mit der Betonung von Horizontalen und Vertikalen und der deutlichen Hervorhebung der Bewegungsrichtungen mit Marées gemein hat. Es ist das der Frührenaissance, eines Puvis de Chavannes, der englischen Präraffaeliten, besonders Burne-Jones'. Wie bei den Meistern der Frührenaissance sind auf Klingers figurenreichen Gemälden die Gestalten statuarisch angeordnet, jede in ihrer Sonderart scharf ausgeprägt; große Gestalten von einem repräsentativen Charakter, die fest und starr von einem Rande des Bildes zum anderen schreiten oder ruhig stehen, wie die würdigen Männer auf Fra Angelicos Kreuzigung in San Marco, wie Mantegnas u. a. Heiligengestalten, die in der ganzen Würde und feierlichen Pracht ihrer Erscheinung zu beiden Seiten des Thrones der Maria Aufstellung genommen haben. Innerhalb dieser Anordnung liebt Klinger noch, zwei Personen, deren Beziehung zueinander das Hauptmotiv ausmacht, im Profil sich gegenüberzustellen (Paris und Juno, Christus und Maria, Christus und Zeus). Diese Figurenanordnung auf horizontalem Plan beruht auf wohlerwogenen Prinzipien, wie sie auch Marées leiteten. Diese ideale Schaubühne im Freien ist der natürlichste Monumentalstil. Um der klaren plastischen Anschauung willen sind starke Wendungen und Verkürzungen vermieden, wird jede Gestalt gesondert. Sie steht für sich da, wie es die Menschen in der Natur tun.

Wie Marées' höchstes Streben darauf gerichtet war, die Dinge nur in der größten Deutlichkeit zu geben, wie er deshalb die einfachsten Körpermotive wählte, ein Pferd z. B. in ganzer Seitenansicht gab, die nackten Körper ruhig, anspruchslos in der ganzen Kraft ihrer plastischen Erscheinung hinstellte, so verzichtet Klinger auch auf alles, was den Anblick komplizieren oder verwirren könnte. Da sehen wir keinen kunstvollen Aufbau im Pyramidenschema, kein dramatisches Ineinandergreifen, keine „schöne" Linienführung, nichts von einem künstlich-rhythmischen Gruppenbau, sondern ähnlich wie bei Marées lebensgroße Gestalten, von außerordentlicher Klarheit und Kraft der plastischen Erscheinung. Die Silhouetten sind deutlich herausgearbeitet, die reine Profilstellung ist offenbar bevorzugt (in der Charakterisierung durch scharfe Profilstellung leistet Klinger fast Unvergleichliches; man denke an die Gestalt der Maria in der Kreuzigung); alle Gesten sind gemessen, von der gehaltenen Würde und Schönheit antiker Statuen. Jede Gestalt verfügt über volle Arm- und Bewegungsfreiheit, jede wirkt für sich allein groß und mächtig, „monumental", ohne daß die Einheit der Komposition dadurch beeinträchtigt wird. Wie die Maria der Kreuzigung, die Juno des Parisurteils, der Christus des „Christus im Olymp" dastehen, prägt sich unvergeßlich ein. Gegen die beständigen Einwände, eine solche „reliefartige" Figurenanordnung sei nur eine Zusammenstellung von Einzelakten ohne seelischen Rapport und eine Schranke des malerischen Könnens, sei ein schönes Wort Wölfflins angeführt, das er in bezug auf Dürer sagt, der auch den Trieb hatte, sich der Dinge nach ihrer vollständigen Gestalt zu bemächtigen: „Die Bildkunst hat keine Aufgabe, bei der sie ihre eigentümliche Wirkung vollkommener und sachgemäßer entfalten kann als solch feierlich schweigendes Zusammensein bedeutsamer Gestalten, wo die Würde jeder Einzelfigur von der nächsten aufgenommen und fortgeleitet wird und die Harmonie des Ganzen verklärend auf alle Teile zurückwirkt."

Diese Harmonie des Ganzen, die Bildeinheit der Gemälde Klingers wird nun von vielen Kritikern gerade in Abrede gestellt. Besonders heftig war die Opposition auch in dieser Hinsicht dem „Christus im Olymp" gegenüber. Vor den großen Figurenbildern darf man nicht außer acht lassen, daß sie Wandmalereien für große, festliche, tempelartige Räume sind, daß sie Flächen bedecken, die mit einem Blick als „Impression" schwer erfaßt werden können, ebensowenig wie die Geschichte der heiligen Genoveva von Puvis. Sie fordern vielmehr das Auge auf, über die Wand hinzugleiten, die sich als ein zweiter, idealer Raum mit landschaftlichen Gefilden auftut, die von stehenden und schrei-

tenden Figuren belebt sind. Das Auge soll diese farbigen Räume durchdringen, die Körper gleichsam abtasten, weiter schweifen und so die geschlossene Einheit des Raumganzen in sich empfinden. Es ist durchaus unzulässig, die für das Tafelbild geltenden Gesetze auf die monumentale Wandmalerei anzuwenden. So fällt auch der Einwand Volls und Meier-Gräfes, die Komposition des Christus im Olymp und der Kreuzigung fiele auseinander, bestünde nur aus Einzelepisoden, die Bilder seien keine Visionen, sondern nur Kombinationen, in sich zusammen. Man muß jene Gemälde nur in der rechten Umgebung gesehen haben, um die Großartigkeit ihrer Raumeinheit würdigen zu können. Wenn Albert Dresdener von der Kreuzigung sagt: „Das Bild als Ganzes zu fassen, ist mir nicht gelungen, ich konnte nur von Gruppe zu Gruppe, manchmal nur von Gestalt zu Gestalt gehen", und Meier-Gräfe dem „Christus im Olymp" den „Bildsinn" abspricht und ähnlich wie Voll von einer „rein willkürlichen Placierung von Akten" redet, weil er in dem Riesenwerk fünf Bilder, vier figürliche und ein landschaftliches, sieht, so ist damit gar nichts gesagt. Es kommt natürlich alles darauf an, vor solchen großen Leinwanden den rechten Standpunkt zu finden. Das wußten die feinsinnigen Wiener Künstler sehr wohl, als sie dem „Christus im Olymp" eine Tempelhalle errichteten. „Der räumliche Takt ist alles in der bildenden Kunst" — dies Wort, mit dem Meier-Gräfe ironisch sein Schlußurteil über Klingers Gemälde ausspricht, dürfte auf ihn selbst zurückschnellen. Gerade in der Raumgestaltung ist Klinger groß, fast unerschöpflich reich, auch in Anwendung der mannigfaltigsten Kunstmittel, rein malerischer, wie Licht und Helldunkel, und linearer. Großartig bewegte Kompositionen wie der „Titanenkampf" und das „Fest", der Brahmsphantasie, die Predella des „Christus im Olymp", Landschaftsräume wie „An die Schönheit", „Versuchung", die letzte Simpliciuslandschaft, in denen alle Elemente durch eine durchgehende Strömung vereint sind, zeigen doch zur Genüge, was Klinger unter Bildeinheit und „räumlichem Takt" versteht. In diesen Kompositionen sind großartige Bewegungsgefühle, die sich uns durch Linien und Flächen mitteilen, große rhythmische Zusammenhänge bei allem Reichtum der Einzelheiten. Daher wohnt ihnen auch jene Schönheit inne, die aus dem Zusammenatmen von reichem und frei entwickeltem Einzelleben notwendig hervorgeht. Und nicht anders ist es in Klingers großen Gemälden, nur ist hier das Bewegungsgefühl gelassener, die Vision eine ruhigere, der monumentalen Raumkunst entsprechend, die die ruhige menschliche Existenz bevorzugt. Die Himmelsweite ist ruhiger, die Atmosphäre stiller, die Menschen schreiten gemessener. Die Raumillusion ent-

steht, indem in der Zusammenstellung der Figuren und in ihrer Verbindung mit dem landschaftlichen Terrain ein einheitliches Liniengefüge, ein rhythmisches Spiel an Bewegungsrichtungen nach drei Dimensionen hergestellt wird. Klinger erreicht die Bildeinheit bei reichster Fülle des Individuellen durch die außerordentlich sorgfältige Durchbildung von Form und Farbe. Die Ausbildung des Formengefühls ist ihm eine unerläßliche Vorbedingung der Malerei. „Wir sollen sehen und fühlen, daß ein Kopf ein Kopf sei, eine Hand eine Hand, daß sie greife und, so daß der ihr geleistete Widerstand erkennbar ist.“ Durch diese Formenfunktionen, durch das Kräftespiel individueller Körper wird der farbige Raum belebt, wird alles zueinander in Beziehung gesetzt, entsteht jene höhere farbige Welt, die wir Kunstwerk nennen. „Form und Farbe, jeden Gegenstand, jede Bewegung im Bilde zu umschließen und zu gestalten als Stoff und Form“, Licht und Luft so fein durchzubilden, daß „jeder Punkt im Bilde definiert ist“, das ist die Aufgabe des Malers, die Klinger in seinen Gemälden gelöst hat. Die Idee des Bildes liegt nach Klinger selbst „in der der Stellung des Körpers entsprechenden Formenentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum und in seinen Farbenkombinationen . . . Das Wesentliche der Malerei ist, daß jede durch sie gegebene Form eben als solche wirken kann“. Das ist deutlich genug. „Das Talent des Malers besteht in der Kraft und Vollendung, mit der er charakteristisch diese Form beherrscht.“ Sie ist bei Klinger stets die individuelle Form, nie die typische, nie die allgemeingültige, die er nicht kennt. „Über allem Sichtbaren ruht der Zauber des individuellen Lebens. Dieses zu heben, das Geringe aus seiner scheinenden Gleichgültigkeit in seiner Erscheinungsform uns lebendig vorzustellen, ist die Kunst der Malerei.“ Als Individualist der Form lehnt Klinger die Kunst Marées' ab, mit Ausnahme der neapolitanischen Fresken, die er bewundert, und aus demselben Grunde hat er die höchste Meinung von Greiner und seinem Gemälde „Odysseus und die Sirenen“. „In diesem Umfassen und Sehen, in diesem Nachgehen und Nachfühlen alles Geschauten, der lebendigen Form sowohl wie der toten, und in der Kraft, das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachleben zu können, liegt der Zauber des Bildes.“ So entsteht das „organische, auf sich selbst und seiner Klarheit beruhende Kunstwerk“.

Spaziergänger. Gesandtschaft. Gondelführer. Abend. Wandmalereien der Villa Albers.

SPAZIERGÄNGER. (S. Abb. 3, im Kunsthandel.) Zugleich mit den Federzeichnungen „zum Thema Christus“ hatte der junge Gussowschüler ein Ölbild ausgestellt, das sowohl durch die geradezu unheimliche Spannung des dargestellten Moments, durch den eigentümlichen Ernst und die Schwere des Lebens darin, als durch die verblüffende Wahrheit der Raumdarstellung sensationell wirkte. Spaziergänger war es betitelt. Es ist, von einigen Porträtstudien*) abgesehen, das erste Gemälde Klingers (1877 entstanden). Inhaltlich ist es ein charakteristisches Berliner Vorstadtmotiv jener Zeit, in seiner Fassung aber etwas ganz Persönliches, Klingersches. Ein junger Mensch ist auf einsamem Spaziergang plötzlich von drei Strolchen gestellt worden. An einer langen, sich quer in die Tiefe des Bildes hinziehenden roten Ziegelmauer steht er, von den dreien eingeschlossen, die mit ihren Knüppeln spielen; einer ist im Begriff, einen Stein zu erheben. Der junge Mensch, die drei mit spannendem Auge beobachtend, hält den Revolver gefaßt. Dieser „spannende Moment“ ist mit unheimlicher Wahrheit gegeben; die suggestive Wirkung ist so außerordentlich, daß man sich dem Zwang dieses Bildes gar nicht entziehen kann. Servaes hat es symbolisch gedeutet als eine Art „Künstlers Erdenwallen“, „das junge Genie mit den leidlichen und vielleicht unwirksamen Waffen und die pöbelhaften Fäuste und Stöcke“. An dem Bilde war alles neu, verblüffend neu, der Gegenstand der Darstellung, die unbekümmerte Kühnheit der Farbengebung, am meisten aber die Komposition, die isolierte Stellung der Figuren, eine Raumillusion, wie man sie bisher kaum kannte, und eine „Nüchternheit“,

*) Die Klinger-Ausstellung im Leipziger Kunstverein im Februar 1906 brachte zwei wertvolle männliche Bildnisse (1877) dieser Art, die Klinger als Gussowschüler unter dem starken Einfluß von Menzels Bildnismalerei zeigen. In der Farbe zeigen sie noch Munkácsys dunkle Palette mit ihren starken Kontrasten und sammetnen, saftigen Tiefen, wie die Jugendwerke von Liebermann und Uhde.

in der doch ein so starkes, heißes Leben pulste. Eine solche Verbindung konnte man nicht recht begreifen. Es fehlte jeder Idealismus und jede akademische Schönheit; es war ein „Realismus", der noch über Menzel ging; es fehlte ihm für das oberflächliche Auge das Geistvolle und Sprühende. Das Bild zeigt, daß Klinger bei Gussow gelernt hatte, das Leben scharf und rücksichtslos zu fassen; es lehrt noch mehr, daß er Menzel studiert hatte wie wenige. Der einzigartige Könner Menzel, mit seiner gewaltigen intellektuellen Arbeitskraft, die sich nichts schenkt, die vielmehr alle Schwierigkeiten aufsucht und die Welt des Sichtbaren erst für die Kunst erobert, wurde Klinger der beste Führer in seinem eigenen Schaffen, er war ihm mehr als alle anderen der Zeit geistesverwandt. Die erste Klingersche Malerei ist also eine dramatisch zugespitzte Anekdote, nicht lediglich ein „Stück Malerei". Und doch ist im Berlin jener Jahre nicht besser gemalt worden. Das Bild ist bereits „impressionistisch", insofern es einen geschauten Natureindruck mit allen Mitteln der Farbe wiedergibt. Die Farben sind ohne alle Konvention, wie der Maler sie gesehen hat, kühn nebeneinander gesetzt und in Licht und Luft zu feinen Valeurs verbunden. Die rote Ziegelmauer, der blaue Himmel, der Sonnenschein, die Sommerluft, das ist ein Stück guter Freilichtmalerei, überraschend wahr, trotz der Trockenheit der Farben, und selbständig; ganz erstaunlich ist es, wie die Figuren, von Luft umgeben, im freien Raume stehen; als ob man um sie herumgehen könnte. Die scharfe, geistvolle Pointe und Charakteristik, die in die individuelle Form tief eindringt, ist Menzelsche Art.

Die vier Jahre später (1882) entstandene „Gesandtschaft" (Abb. 50, Besitzer W. von Seydlitz, Dresden; eine zweite Version im Besitz des Herrn Lippert, Magdeburg) ist aus der anderen Region Klingerschen Wesens, der Phantasiewelt. Im Spaziergänger erkennen wir den Radierer der „Dramen", in der „Gesandtschaft" den Illustrator von „Amor und Psyche". Sie ist ein Phantasiebild von feinster erotischer Drolerie, wie wir sie in den Rahmenbildern von „Amor und Psyche" finden, eine erträumte farbige Landschaftsszenerie von südlicher Heiterkeit. Ein junges nacktes Weib von schlankem Wuchs und weichen Formen liegt, einen Rosenkranz um die Stirn, mit aufgestütztem Ellbogen lang ausgestreckt auf dem Sande. In träumerisch-trägem Behagen genießt es die weiche, wonnige Luft. Der sonnengebräunte Leib steht schön gegen das Hellgelb des Sandes. Neben ihm blüht ein Strauch voll roter Rosen. Von rechts her nähert sich eine sonderbare „Gesandtschaft"; ein rotbeiniger, schwarzgefleckter Flamingo verneigt sich mit geschmeidiger Gravität und

erledigt sich seines Liebesantrages, den er im Auftrage der beiden Marabus auszuführen hat, die in einigem Abstande mit komischer, geheimrätlicher Würde das süße, dralle Weiblein mit Wohlgefallen betrachten. Vielleicht entstand dieses Bild durch eine Anregung im Zoologischen Garten. Flamingo und Marabu sind Klingers Lieblingsgetier; wie oft hat er sie gemalt! Ihre aparten Farben und Formen, ihre Komik und „exotische Schönheit" wirken auf seine Phantasie stark anregend und lassen in ihm heitere Farbenvisionen erstehen; so wirken bestimmte

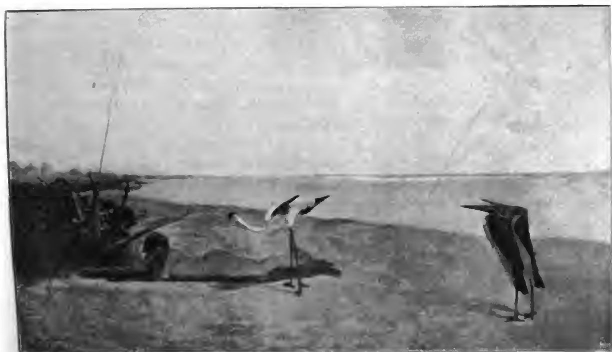


Abb. 50. Gesandtschaft, Ölgemälde. Besitzer W. von Seydlitz, Dresden.
Aus dem Klingerwerk im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Wirklichkeitsanregungen überaus fruchtbar auf seine Phantasie, ähnlich wie auf Böcklin. (Floerke bringt viele interessante Beispiele.) Wie hat Klinger das Wesen dieser Stelzvögel beobachtet und wie köstlich ihre langbeinige Gravität und Drolerie in menschliches Wesen umgebildet! Und über diese feine Drolerie breitet er den Hauch südlicher Heiterkeit, eine Landschaftsstimmung voll Duft und Weichheit, „wie hingeträumt"; nur leise regen sich die Wünsche in diesem vegetativen Hinträumen. Eine gedämpfte Schwüle liegt über dem schläfrigen, lautlosen Meer; keine Regung, keine Bewegung in der Luft. Ein kleines, farbenfrisches Bild, das die Stimmung eines sonnigen Tages im Süden mit voller Unmittel-

barkeit festhält, der Spanische Gondelführer (Abb. 51), das das Leipziger Museum im Jahre 1906 erwarb, mag hier eingefügt werden; entstanden ist es im Jahre 1881.

Zu einem Ball der Studierenden der Akademie der Künste hatte der junge Klinger eine Menukarte gezeichnet (Berlin d. 27. Febr. 1878, s. Abb. 52). Von der originellen Umrahmung (Schlangen, Fabeltiere, Kandelaber) abgesehen, hat die Umrißzeichnung eines Reigentanzes besonderes Interesse, die den Rahmen unten friesartig abschließt. Vier Jahre später (1882) hat Klinger diese Zeichnung fast ohne Veränderung, namentlich unter genauer Beibehaltung der Reigenbewegungen, zum Gegenstand seines zweiten größeren Gemäldes „Abend" (1882 gemalt; Berliner Privatbesitz, Abb. 53) gemacht. Dieselbe Aufgabe, das Problem der Klingerschen Malerei, Darstellung der Figuren im freien Licht, in ihrer farbig-plastischen Erscheinung im Raume, ist hier einen bedeutenden Schritt weiter geführt. Die Farben und die Modellierung des farbigen Lichtes sind noch etwas schwer; aber welcher Fortschritt gegen die beiden ersten Gemälde! Nach weiteren fünf Jahren vollendete Klinger das „Urteil des Paris". Diese Zusammenstellung schon zeigt die Expansionsfähigkeit seines malerischen Könnens. Wie das spätere Fest in der Brahmsphantasie, wie Botticellis Frühling, Mantegnas Tanz der Musen, Böcklins blumenstreuende Flora ist dieser Abendreigen vom Geist antiker Gewandfiguren inspiriert. Ein Jüngling, von zwei Freundinnen begleitet, sucht, im Schwunge weit ausholend, ein drittes Mädchen im Laufe mit einem Blumenreifen zu fangen. Das graziöse Ausweichen, das geschmeidige Beugen dieses jugendkräftigen Frauenleibes, das in der Bewegung bauschende Gewand, die eigenwillige Schönheit der Silhouette des stark eingebogenen und zurückgebeugten Körpers, die ganz wundervoll ergänzende Gegenbewegung des muskulösen Jünglingskörpers, dessen nackte Teile zwischen den Gewändern hervorleuchten, sind Erfindungen von außerordentlicher Schönheit, die den genannten Reigenfiguren ebenbürtig sind. Die immer und immer wieder gehörten Einwände, Klinger könne in seiner Malerei die Gestalten nicht in körperlichen und seelischen Konnex setzen, straft diese Tanzgruppe Lügen. Die vier Gestalten entfalten ein rhythmisches Kräftespiel im Vorwärtsdrängen, Zurückhalten, im Verlangen und Ausweichen, in Bewegung und Gegenbewegung, daß wir in diesem Jugendgemälde bereits den Meister planvoller Bildkomposition, die allerdings von jeder Konvention frei ist, bewundern können. Und wie stehen die Gestalten schon in der Landschaft, in der von der Abendsonne durchleuchteten Atmosphäre, in der bereits die weichen Schatten mit dem leise verglühenden Sonnenlicht

spielen. Die Figuren ergeben mit der Landschaft eine höhere malerisch-lineare Einheit. Inmitten der Herrlichkeit der Natur, im weiten Luftraum, umspielt von den farbigen Reflexen des Lichtes und ein Teil dieser farbigen Welt, erheben sie sich doch daraus empor in ihrer individuellen, formenumschlossenen Eigentümlichkeit. Die Figurengruppe hat Klinger in die rechte Hälfte des Bildes (Breitformat) gerückt und von einer sanft ansteigenden Wiese mit dunklem Strauchwerk abgehoben; links öffnet sich der Blick in weit gedehntes ebenes bläulich verschwimmendes Gelände, in dessen Stille Klinger die Schönheit der römischen Campagna vorgeahnt hat. Wie über dieser verdämmernden Landschaft, so liegt auch über der Tanzgruppe eine leise Schwermut erotischen Spieles, eine erregte Bangigkeit, jene zwiespältige, oszillierende Stimmung, die Lust und Leid in einem faßt. Das eine Mädchen lacht, aber auch dieses Lachen ist gespannt, die Augen sind weit geöffnet und glühend. Die Körper sind energisch und in kräftiger, lebensvoller Plastik herausgearbeitet; in den einzelnen Motiven des Händefassens, Arm-



Abb. 51. Spanischer Gondelführer.
Leipziger Museum.

streckens, Ausschreitens, Zurückbeugens, in der Art, wie der Arm des Jünglings in der Schulter sitzt, wie sich die Muskeln in Anstrengung spannen, verrät sich doch, schon vor dem Parisurteil, ein genaues Studium der Körperformen und ihrer Funktionen. Von eigentümlichem Reiz, der kaum näher definiert werden kann, ist der Gegensatz der Bestimmtheit und Anmut der Bewegungen zu den massiven, großformigen Gestalten mit ihren festen Füßen und kräftigen Leibern. Die Farben sind kräftig; hell und dunkel sind noch in deutlichen Kontrasten nebeneinander gesetzt. Klinger bedurfte noch der Kontraste zur Erzielung voller Körperlichkeit. Der ganz gewaltige Fortschritt von diesem Gemälde zum „Urteil des Paris" liegt in erster Linie darin, daß Klinger gelernt hat, im allverbreiteten, diffusen Licht die Form (in Mensch und Landschaft) in ihren feinsten Erscheinungen wiederzugeben. Das ist seine Kunst der Malerei, seine größte Bedeutung als Maler, die jetzt nur wenige erkennen, die ihm die Zukunft gewiß nicht streitig machen wird.

Die Wandbilder der Villa Albers. Im Januar 1901 waren in der Wiener Sezession einzelne Gemälde Klingers, landschaftliche und figürliche Malereien, ausgestellt, die durch die Reize ihrer lichten reinen Farben Staunen erregten. Es waren die Malereien einer Innendekoration, die Klinger viel früher, 1884/85, in dem Vestibül einer Villa Albers in Steglitz bei Berlin malerisch einheitlich ausgeführt hatte. Was er in den Umrahmungen zur klassischen Anthologie, den Kompositionen der „Rettungen", in den Rahmenbildern und Radierungen von „Amor und Psyche" so glänzend offenbart hatte, in heiteren Phantasieschöpfungen und reichen ornamentalen Gebilden die köstlichste dekorative Zier- und Schmuckkunst, die für die moderne Kunst etwas ganz Neues war, eine wahrhafte Eroberung im Reiche des Schönen, sollte er jetzt nicht nur in Feder und Nadel, sondern in Farben zeigen. In diesen Berliner Jahren, kurz ehe er nach Paris ging, war es ihm vergönnt, einen ganzen Raum einheitlich zu schmücken. Klingers schönster Traum von Schönheit ging hier in Erfüllung, wie einst Böcklin in den Wandmalereien des Wedekindschen Hauses. Eine entzückend heitere, farbenfrohe, phantasiereiche Schöpfung war hier entstanden, die alle bezauberte, denen es vergönnt war, sie intakt gesehen zu haben. Man staunte über die gesunde Farbenfreude des Künstlers, über das jauchzende Lebensgefühl und die neuartige Schönheit, die sich in den farbigen Gebilden einer großen Phantasie aussprachen. Es war eine Raummalerei, in der die Schönheit pompejanischer Wandmalereien im Geiste einer neuen Zeit wiedergeboren zu sein schien. Ein ungünstiger Stern hat über diesem schönheitsseligen Jugendwerk Klingers, das seinem



BALL DER STUDIRENDEN
DER
ACADEMIE DER KUENSTE
BERLIN, DEN 27. FEBRUAR 1878.





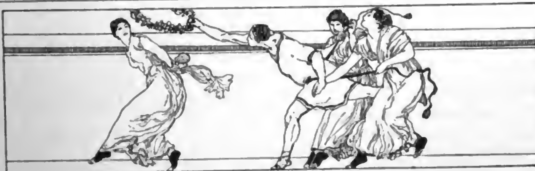


Abb. 52.

Herzen besonders nahe stand, wie das „Urteil des Paris“, gewaltet. Das Vestibül selbst ist nur wenige Monate intakt geblieben, da das Balkenwerk des Hauses vom Schwamm zerstört wurde und der Besitzer seinen Hausstand auflöste und die ganze Dekoration, soweit sie abnehmbar war, mit nach seinem Wohnsitz Graz führte, wo er wenige Jahre später starb. Der ganze Zyklus von etwa 50 Fries-, Wand-, Sockel- und Türbildern geriet dann in Vergessenheit, er verirrte sich nach Böhmen, und niemand wußte etwas von seinem Verbleib, bis 1898 vom Kunsthändler Ed. Schulte 14 Bilder, davon zehn Fries- und vier Wandfelder, entdeckt und ausgestellt wurden. Drei Teile dieser Dekorationen gingen in den Besitz der Nationalgalerie über, andere in den der Hamburger Kunsthalle*).

Die Ästhetik der farbigen „Raumkunst“, die Klinger später in seinen römischen Jahren in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ formulierte, hat er in diesem einzigartigen Werke seiner Jugend mit vollem Bewußtsein konsequent durchgeführt. Auch seine Forderung, an die rein architektonische untere Gliederung des Raumes farbige Plastik in enger Verbindung mit der Malerei anzuschließen, wurde erfüllt durch zwei weibliche, als Hermen gedachte Idealköpfe Artur Volkmanns, die Klinger im Gipsmodell bemalte, während die danach ausgeführten Marmorwerke (jetzt im Leipziger Museum) von Hermann Prell bemalt wurden. So haben wir im Vestibül der Steglitzer Villa in der Tat die Geburtsstätte einer neuen deutschen Monumentalkunst zu begrüßen. Dieser Raum machte Klinger zum Wandmaler und zum Erneuerer der polychromen und polylithen Plastik.

Da diese Schöpfung in ihrer Gesamtheit nicht mehr existiert, müssen wir uns von einem Augenzeugen sagen lassen, welchen Zauber sie auf den Beschauer ausgeübt hat. Lichtwark erzählt (Gegenwart 1885, S. 93 ff.), daß sich einige Freunde Klingers, die ihn noch während der Arbeit besuchten (das Ganze ist in einem Jahre entstanden), welcher Richtung sie auch angehörten, in fast hyperbolischem Entzücken äußerten. Und von seinem eigenen Eindruck beim Betreten des kleinen Oberlichtsaales sagt er, daß ein Schauer des Entzückens ihn überrieselt habe. Die Harmonie und Tiefe der Farbenstimmung des Ganzen, die phantastische Schwermut und neckische Heiterkeit der einzelnen landschaftlichen und figürlichen Kompositionen, die märchenhaften Reize der noch nie geschauten Farbenkombinationen, diese heitersten und anmutigsten Farbenakkorde und Klangfarben hielten alle im Bann und durchschauerten sie als Offenbarung einer neuen, beseligenden Schönheit.

---

*) Im Februar 1906 wurden sie sämtlich im Leipziger Kunstverein ausgestellt.

Die gegebenen Raum- und Flächenverhältnisse waren nichts weniger als günstig: ein enger Durchgangsraum mit weißgoldener konventioneller Architektur und fünf Flügeltüren. Nur an zwei Wänden neben den Türen waren schmale Wandflächen. In diese hat Klinger die schönen Landschaften eingelassen. Oben zog sich um den ganzen Raum ein Meerfries. Für die wesentlich figürlichen Darstellungen blieben der Kaminaufsatz, die Türfüllungen und die Sockel an den Wänden übrig. 50 kleinere und größere Flächen galt es auszufüllen und farbig und zeichnerisch zusammen-



Abb. 53. Abend, Ölgemälde. Berlin, Privatbesitz.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München.

zufassen. Ursprünglich hatte Klinger nur die vier größeren Wandfüllungen (die vier Landschaften) ausführen wollen; aber während der Arbeit ist ihm die Inspiration gekommen, und er schuf das Ganze zum Kunstwerk, zu einer ersten ganz einheitlichen Raumschöpfung. „Sie haben mich“ so schreibt der Künstler im Juni 1886, mitten aus der Arbeit am ‚Urteil des Paris‘, an den Besitzer, „auf die Fährte gebracht, auf der ich mich selbst anfange zu finden, die Erfahrungen, die ich benutze, habe ich in Ihrem Hause gefunden.“ Das Urteil des Paris ist ganz aus diesen Ideen heraus entstanden und auch als farbiges Raumkunstwerk erst recht zu würdigen, wie ein Fresko Signorellis, wie Giorgiones Altargemälde in Castelfranco.

Was Klinger aus den ungünstigen Raumverhältnissen und den konventionellen Architektur-Dekorationen gemacht hat, läßt die allerbesten Schlüsse zu auf seine neueste große Wandmalerei „Hellas“ in der Aula der Leipziger Universität, ein Wandbild von riesenhaften Dimensionen inmitten einer ganz konventionellen Innenarchitektur. Wer Klingers eigenen Wohnraum neben seinem Atelier gesehen hat (violette Wand, Türen blau mit grüner Füllung, Holzdecke gelbbraun), kann sich wohl ungefähr eine Vorstellung von der ganz aparten Farbenwirkung der Steglitzer Schöpfung machen. Lichtwark schildert den farbigen Eindruck des Ganzen: „Wie köstlich ist die Erscheinung des Ganzen in sich abgewogen. Rahmend und teilend steigen von den grünen Sockeln die weißen Pilaster mit ihren vergoldeten Kapitälen auf, über denen weißgoldene Baluster den Fries gliedern. . . Man kommt bei der ruhigen Pracht erst durch Reflexion darauf, welches Wagestück in den grünblauen Türen mit ihren rosenfarben eingerahmten Füllungen und den ultramarin, fast schwarzblau gestrichenen Pfosten geglückt ist.“ Diese „Klingerschen Farben“ sind eine besondere Erfindung des Künstlers; er, dem man den Farbensinn abgesprochen hat, ist in Wirklichkeit einer der größten Erfinder von Farbenharmonien und -kombinationen. (Wie hier, so im Urteil des Paris, im Christus im Olymp, der Beethovenstatue.) Ich glaube, daß eine spätere Zeit den schöpferischen Reichtum von Klingers Malerei recht erkennen wird.

Dieses Raumkunstwerk entstand zu einer Zeit, als die Idee einer „neuzeitlichen Innenraumkunst“ noch in keinem Hirn geboren war. Wie Klinger in „Amor und Psyche“ das Ideal der künstlerischen Buchausstattung, so hat er in diesem festlichen Raum alles vorweggenommen, was heute in der Innenraumkunst erstrebt wird. Abseits von aller Bewegung und die Zeiten vorahnend folgt das Genie einzig und allein seiner Natur. Damals beherrschten die echten und imitierten Renaissance-Ausstattungen und das Renaissance-Kunstgewerbe alle Gemüter; für andere künstlerische Regungen war kein Raum. Was hätte wohl Klingers Steglitzer Raumschöpfung für die Anfang der 90er Jahre bei uns einsetzende Bewegung des modernen Kunstgewerbes und der Ästhetik der Raumausstattung bedeuten können, wäre sie erhalten geblieben! Sie hätte ein Leitstern und Vorbild werden müssen. Was in unseren Tagen Fritz Erler, was L. v. Hofmann und van de Velde in ihrem Weimarischen Museumsraum als Raumkunstwerk geschaffen haben, hat sein schöneres und vollkommeneres Vorbild in Klingers Steglitzer Werk vom Jahre 1885.

Die Wandmalereien selbst stehen in Geist und Stimmung mit den radierten Folgen der „Rettungen“, von „Amor und Psyche“, den Centauren-

landschaften der „Intermezzi“, in naher Beziehung. Namentlich bewundern wir hier denselben Überschwang an bildnerischer Erfindung, erotischer und neckischer Lebenslust, heiter bewegter hellenischer Schönheit, dieselbe unsagbare Anmut und denselben quellenden Reichtum ornamentaler Gebilde wie in „Amor und Psyche“ und den „Umrahmungen zur klassischen Anthologie“, von denen viele Motive übernommen sind. Für den Schmuck des nur mit Oberlicht versehenen, mäßig großen Raumes boten sich vier schmale Wandfelder, die Kaminecke, die Sockelfelder, fünf Türen und der am besten beleuchtete Deckenfries. Dieser zerfiel an jeder Wand in drei ungleiche Teile (lang-kurz-lang und kurz-lang-kurz). Von den so entstandenen, durch ionische Pilaster getrennten breiten Feldern des Frieses trugen neun figürliche Kompositionen, während je ein schmales Mittelstück am Kamin und der gegenüberliegenden Wand als Füllstücke behandelt waren (jetzt verschollen) und ein drittes Stück rechts vom Kamin mehr als Farbenfleck zur Isolierung der Kaminecke verwertet war. (Felix Becker, Max Klingers dekorative Malereien in der Villa Albers in Steglitz in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. Band 16. In diesem Aufsatz finden wir zahlreiche Abbildungen der Gemälde, darunter eine ganz vorzügliche farbige, und zwei perspektivische Aufnahmen des Raumes selbst, so daß sich jeder eine ungefähre Vorstellung des Ganzen machen kann.) Die Friese und die vier Wandbilder sind in Ölfarben auf Leinwand gemalt, die Sockel- und Türdekorationen unmittelbar auf das Holz. „Um eine ausgesprochen koloristische Einheit der Gesamtstimmung zu erreichen, wählte der Künstler für die Sockelpartien tiefblau, für die obere Voute und für die Türen hellblau, das auch in den Meerlandschaften des Frieses wiederkehrte und mit dem Weiß und Altgold der Pilaster und dem Weiß und Gelb der Leiber und dem Grün der unteren Landschaften harmonisch zusammenging“ (F. Becker).

Der Meeresfries ist ein Zyklus mythologischer Meeresidyllen. Er schildert in hellen Farben das Meer mit dem Getümmel von Nymphen, Tritonen, Seecentauren — eine jauchzende Lebenslust, ein wunderbares vegetatives Wohlsein, ein übermütiges erotisches Spiel, neckisches Scherzen und überallhin eine Freiheit von Meer, Luft und Licht. Die goldbraunen und rosigen Leiber, die hellgrüne Meeresfläche mit dem buntfarbenen Reflexleben und farbigen Lichtern, dieses Wogen farbigen Lichtes, ein Schäumen und Bewegen der Meeresflut, weithin ein sonniges Glänzen, das alles ist mit einer Frische und Unmittelbarkeit, mit einer skizzierenden Breite und Kraft des Pinselstrichs gemalt, daß sie wie die glücklichsten Improvisationen eines erregten Künstlerauges erscheinen. Und diese

Farben stellen sich in den Dienst einer sprudelnden Erzählungskunst. Eine schier unendliche Fülle munterer Scherze, ein urwüchsiges Treiben der Meerbewohner zieht an unserem Auge vorüber, heiter und elementar, frei wie das Meer, reiche Meeresphantasien wie die Böcklins. Wie weit Klingers Phantasie von den Meeresbildern Böcklins inspiriert worden ist, läßt sich schwer sagen; das weiß Klinger selbst nicht. Seine Phantasie, die stets im Überschwange schafft, hat, wie bereits erwähnt, auf eine nur ihm eigene Art den Weg zum Geiste und zur Schönheit des Griechentums gefunden (vgl. die Rettungen und Amor und Psyche); auch ohne Böcklin wäre er dahin gelangt; gewiß ist nur, daß Böcklins Meeresidyllen ihn produktiv gestimmt haben. In der reichen, elementaren Stimmungswelt dieses Meeresfrieses bewundern wir die frei schöpferische Erfindungskraft, die Originalität, das intensive Naturempfinden, das sich im Meere selbst und dem lustigen Treiben seiner Bewohner verkörpert. Überall das Gefühl des wohligen Behagens, das der Anblick der sommerlichen, zum Bade ladenden Meeresfläche weckt, die Wogenlustigkeit, die den Menschen am Meeresstrande als jauchzendes Lebensgefühl überkommt und ihn zu Übermut und allerlei Schabernack verführt, das „Spiel der Wellen", das Aufwogen, Sich-Überschlagen, der Geist dieses Wogenrhythmus, die Seele des sonnendurchglänzten, licht- und farbenbunten Meeres. Ist wohl jemals ein schönerer Fries gemalt worden?

Über dem Kamin begann die Reihe der Friesbilder mit der Darstellung von drei auf felsiger Höhe sich lagernden derbknochigen Frauengestalten. „Dieses Bild steht noch in einer gewissen Beziehung zum Kaminbilde, in Rücksicht auf seinen Platz, im Gegensatz zu den übrigen Friesbildern." Daran schließen sich in den einzelnen Feldern die Meeresidyllen. Gleich das erste ist von einer kostbaren neckischen Schwermut (eine Verbindung, die für Klinger eigentümlich ist und vielen seiner Werke ihren unbeschreiblichen Reiz verleiht). Auf den schäumenden Wellen wiegt sich, von den Wogen getrieben, ein Meerweib; hinter ihm taucht aus einem Wellenberge, es lüstern-wohlgefällig belauschend, das dunkle Haupt eines derben Tritonen auf. Ringsum weites Meer; mit weitem Fittich kreist ein Seeadler in den sonnigen Lüften. Mit wenigen kräftigen, frischen Strichen ist dieses Bild in hellen Farben hingemalt. Wie leuchtet der rosige Frauenleib auf dem glitzernden Wasser, wie leben Licht und Luft des sommerlichen Meeres auf dieser Leinwand! — Auf dem zweiten Idyll tummelt sich auf glattem, blankem Meer ein Centaurenvater mit seinem Jüngsten; das ist nach dem Herzen der lustigen Nereiden; die Mutter aber ist besorgt. Als die allerschönste dieser Idyllen

darf die dritte gelten, die als Mittelstück der Wand über der Tür zum Speisezimmer die bevorzugteste Stelle im Raume inne hatte. Aphrodite fährt im Muschelwagen durch die hellblaue See (vgl. das ähnliche Motiv in einer kleinen Radierung von „Amor und Psyche"). Von schneeweißen Möwen umschwärmt, gleitet die Muschel dahin, von zwei milchweißen Rossen gezogen, die Amor nur mit äußerster Anstrengung zu zügeln vermag (im Besitze der Nationalgalerie). Wie leuchtet im Sonnenschein das Fleisch der beiden nackten Frauenkörper auf der tiefen Glut des roten Tuches, mit dem der Muschelwagen ausgelegt ist; das schwere, braunrote Segel bläht sich im heiteren Seewind, die lichtsmaragdenen Wogen schwellen weithin, und die weißen Möwen, die sich in den blauen Lüften schwingen und das milchweiße Rossegespann zaubern violette Schatten in das sonnigbunte Farbenspiel des Meeres. Was in der Radierung durch die Feinheit des Umrisses, die haarscharfe Zartheit der Nadel gesagt ist, spricht hier durch die bezaubernde Schönheit der Farbe; in beiden Darstellungen der leise festliche Rhythmus der Bewegung, in der es wie Lieder rosenlachender Erotik klingt. Ein Charme und eine Frische liegen über diesen Schöpfungen, für die ich nur in Karl Spittelers Olympischem Frühling dichterische Beispiele finde. Auch Böcklin hat die heilige Schönheit der Schaumgeborenen nicht wundersamer verherrlicht. Auf dem angrenzenden Idyll wird eine schöne Nereide auf dem Rücken eines derben Seecentauren durch die Wogen getragen, von dem Schall mächtiger Muschelhörner anderer Tritonen begleitet. Dann reitet ein junger Triton auf einem Haifisch keck durch die Flut. Sehr übermütig und burlesk geht es auf dem folgenden zu. Robuste Centauren haben in derber Lust schöne Nymphen herbeigeschleppt; von ihren sehnigen Armen geschleudert ist eine eben in weitem Bogen in die brandende Welle geklatscht. Darob unbändige Freude. Das nächste Bild gibt die diesen ausgelassenen Scherzen vorangehende Situation, wo die Nymphe auf den schaukelnden Armen der Centauren ruht und schreiend vor dem Sturze bangt. Ein stürmischer erotischer Lebensdrang läßt einen toll verliebten Centauren eine üppige Nymphe vom Roß herabreißen. Ein herrliches Bild jauchzender, festlich erregter Meereswonnen ist das letzte Idyll, auf dem ein Triton einen mächtigen weißen Stier am Zügel führt, auf dem träumerisch eine Nymphe mit der Leier im Arme daherreitet. Der Farbenschmuck des weißen Tieres, das rote Tuch und die bunten Blumen, die sein Haupt schmücken, die rosig-violetten Nüstern und das lichte Farbenspiel auf dem weißen Fell, das nackte Fleisch des Frauenkörpers im Kontrast zu dem tiefblauen Untergewand, das alles im lichten Farbenglanz des schim-

mernden Meeres, ist herrlich wie die lichte Schönheit griechischer Kultur. Herrlich auch, wie dort die bäumenden weißen Rosse über die atmende Fläche jagen, wie die Delphine dahinschießen, auf denen die braunen Burschen reiten. Der Fries schließt ruhig ab dem Eingang gegenüber, wieder in einem Felsgestade, auf dessen dunkelbraunen Blöcken drei reichgekleidete Frauen lagern.

Die vier Landschaften. Die von kräftigen Pilastern umrahmten Wandflächen füllten vier schmale landschaftliche Hochbilder, die uns die Centaurenlandschaften der Intermezzi, die Landschaft auf dem letzten Blatt der Simpliciusfolge und die erträumten klassischen Landschaften in die Erinnerung zurückrufen. Zu den beiden Seiten des inneren Eingangs befanden sich zwei öde urweltliche Hochgebirgsszenerien von gewaltiger Raumweite; eine schauerliche Felsenöde ohne Baum, Busch und Gras ist die eine, sie veranschaulicht die Großartigkeit des sterilen Hochgebirges; tief unten spiegeln sich die harten Grate und Formen der Berge in einem stillen blauen Wasser, und aus gähnenden Schluchten steigt nebliger Brodem empor. Auf der anderen, die ebenfalls in großen, massigen Formationen und ohne jede Staffage sich aufbaut, strömt in einer felsigen Halde ein Rinnsal in vielen Absätzen herab und bildet im Vordergrund einen von Schilf und Graswuchs umstandenen Tümpel. Diese gewaltige Gebirgsszene erhält durch den grünen Vordergrund, das köstliche Pflanzenkleinleben mit seinen nickenden Rispen und schwanken Halmen einen milderen Charakter. Wundervoll wie in jenen Intermezzi-Landschaften ist das Gebirge in seinem geologischen Charakter, dem Wachstum der Felsen, dem großartigen Geröll im Mittelgrund, dem nackten, kalten Gipfel, der in weite Höhe zurückweicht; gleich wunderbar der in den einzelnen Gründen genau durchgeführte Raum, der sich ins Unendliche zu weiten scheint und wie auf fast allen Klingerschen Landschaften jenes sehnsüchtige Ferngefühl erweckt, welches identisch ist mit dem Gefühl der Größe und Erhabenheit. Ganz erstaunlich ist ferner der Reichtum an Farbenwerten, das Leuchten der farbigen Reflexe auf der Patina der Steinblöcke, die bunte Schönheit ihrer Moose und Flechten, die farbigen hellen Schatten und die sonnige Luft der Höhe. Wie farbig ist hier Klinger; ja alle diese Gemälde erscheinen mir wie im Hochgefühl einer neu errungenen Farbenanschauung gemalt zu sein. — Auf diese urweltlichen, elementaren Naturbilder, die noch keines Menschen Fuß betreten zu haben scheint, durch die nur der wilde Centaur sprengt, folgen zwei lieblichere Landschaften von südlichem Charakter. Die eine ist ein grünes deutsches Wiesental, ein primitives Gelände, das

sich die Höhe hinaufzieht und von Pappeln, Obstbäumen, Birken und blühenden Malven umsäumt ist. Auch diese Landschaft ist ohne Staffage, aber sie ist wohnlich, eine Heimat, ein Garten des Menschen. Das Bild ist nach Lichtwark ein Motiv aus Meißen, das Klinger auch in einem kleinen Ölgemälde verwertete. Man denkt an Thomas weiträumige Taunuslandschaften. Es ist so sonnig über dem weit sich hinziehenden grünen Hügelland, unter diesem unendlichen, sonnenlufterfüllten Himmel. Wie leuchtet das lichte Grün der frischen heimatlichen Fluren, alles ist hell, klar, von reinen Farben und weithin der Odem des Blüten treibenden Frühlings. Die vierte Landschaft ist eine der schönsten klassischen Landschaftsphantasien Klingers, nach der Art Claude Lorrains und der radierten Landschaften aus Amor und Psyche. Eine groß aufgebaute waldige Bergschlucht, über der sich ein sonniger, hellbeleuchteter Rundtempel erhebt; wilde Felsblöcke im Vordergrund mit hochragenden Silberpappeln; wer denkt da nicht an Tivoli! Eine Landschaft von Claude oder Koch hat vielleicht die erste Anregung gegeben. Leicht kann man in diesen vier Landschaften einen durch eine Gedankenreihe verbundenen Zyklus erkennen, ähnlich wie Böcklin in den fünf mächtigen Landschaften im Hause Wedekind (1858 gemalt) zyklisch die Beziehung des Menschen zum Feuer dargestellt hat.

Es ist interessant, daß die beiden größten deutschen Phantasiekünstler des 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Künstlerideal in einem köstlichen, wenig beachteten Jugendwerk verwirklichen konnten. Böcklins Wandgemälde und Dekorationen (Festons, Girlanden) im Wedekindschen Speisesaal, die Klinger nicht bekannt waren, haben überhaupt mit dieser Klingerschen Schöpfung mancherlei verwandte Züge. In Klingers vier Landschaften hat man, gewiß mit Recht, eine Art historische Folge erkannt, vier Epochen: die vormenschliche, unwirtliche Urlandschaft (die mythologische), die prähistorische, die klassisch-antike und die Gegenwart.

Mit welcher Überlegung, welchem Zartgefühl der Künstler künstlerisch über den ganzen Raum disponierte, läßt sich unter anderem auch aus der „Ausgestaltung der Kaminecke, als eines bevorzugten und zum Verweilen und Träumen einladenden Platzes, wahrnehmen. Hier fällt der Blick auf das gemalte Idyll mit den musizierenden Jungfrauen in abendlicher Sommerlandschaft und lockt die Phantasie in weite Fernen, und auch das Wandbild zur Seite mit der italienischen Ruinenlandschaft (dem sonnigen Rundtempel) dient diesem Zweck". Das Bild selbst ist in Stimmung und Bildmotiv verwandt mit dem Paradiesesgarten in „Ein Leben". Ein reich belaubter Baum steigt in der Mitte empor. In seinem Schatten

stehen drei Frauengestalten in antiken Gewändern; eine musiziert; sie sind hingenommen von der leisen Macht der Abendstimmung. Böcklins Lautenspielerin (1875), Frühlingsabend (1879) und „Sieh, es lockt die Au!" (1887) tauchen in der Erinnerung flüchtig auf. Aus derselben träumerisch-stillen Naturversunkenheit ist dieses Sommerabendbild hervorgegangen.

Unter den vier Landschaftsbildern trugen die Sockel humoristische in Grisaille ausgeführte Darstellungen, wie wir sie aus „Amor und Psyche" kennen. Da haben sich Marabus um eine Schildkröte, die sich, auf dem Rücken liegend, kläglich abmüht, versammelt. Als Gourmés wissen sie diesen Leckerbissen zu schätzen. Ein Löwe liegt im Wüstensande, satt vom Mahl. Zögernd stelzt ein Marabu heran, um sich zu den kläglichen Resten zu Gast zu bitten. (Humoristische Einfälle wie die Siesta in den „Radierten Skizzen".) Ein Schläfer, den ein Nachtgespenst weckt. Ein Aktstudium bei nächtlicher Lampe nach einem stillhaltenden Marabu. Das sind uns bekannte Motive aus den Jugendzeichnungen und frühen Zyklen.

Als das „Unerhörteste" von Metamorphose ganz gewöhnlicher Schreinerarbeit in künstlerische Schöpfung erschienen aber die fünf Flügeltüren. Sie waren ehemals weiß gestrichen und hatten drei Füllungen in jedem Flügel. Über diese breitete nun Klinger seinen Farbensinn und die köstlichsten Gebilde seiner Erfindungsgabe. „Über die blauen Flächen breiten sich mächtige Palmenwedel mit ihren zierlichen biegsamen Blättern. Ihr dunkler, grünlicher Bronzeton kräftigt und mildert zugleich das Blau des Rahmenwerks, das mit der rosafarbenen Vertiefung um die Füllungen einen glücklichen Kontrast bildet." Die kleinen Flächen der Füllungen schmückte er mit den köstlichsten ornamentalen, landschaftlichen und figürlichen Kompositionen. Die Palmenwedel-Dekorationen würden bei unseren „Kunstgewerblern" keine Gnade finden, sie sind zu naturalistisch und verletzen die Ästhetik des Ornaments als Funktionsausdruck. Dagegen läßt sich gar nichts einwenden, und man möchte niemand zur Nachahmung raten. Die Wedel wirken aber in ihrer graziösen Zeichnung (ähnlich wie die Amor und Psyche-Umrahmungen) in so heiterer und festlicher Schönheit, daß man die Stilwidrigkeit gern vergißt. Palmenwedel und Palmenbaum sind ein Lieblingsornament Klingers; es zieht sich durch die Randleisten der Radierzyklen, wir finden es in der Brahmsphantasie, Palmenstämme bilden in „Christus im Olymp" das mittlere Rahmenwerk und das Gerippe des Beethovensessels. Für Klinger verbindet sich mit dem Palmenwedel die Vorstellung des Festlichen, der höchsten würdigen Pracht.

Die Darstellungen auf den kaum eine Spanne breiten, hohen Mittelfüllungen der Türen berühren sich mit den Zeichnungen zu den „Fragmenten einer klassischen Anthologie“ (Nat.-Galerie). Da die Türen selbst verschollen sind, müssen wir uns aus ihnen den Eindruck dieser farbigen Dekorationen zu verschaffen suchen. Lichtwark hat sie genau beschrieben: Die Eingangstür trug unten auf den kleinen Füllungen das Pentagramma, das gegen den Teufel schützt. In den langen schmalen Flächen der Mitte wiegen sich Meerwesen, fischschwänzige Sirenen; sie tragen in hochgehobener Schale phantastische Gewächse, die sich mit grünen Blättern und weißen Blüten über die Fläche breiten. Andere Füllungen zeigen Blumensträuße mit Maskaronvasen; zwei Jünglinge, die auf bäumenden Rossen bergan reiten. Besonders prächtig war die Tür rechts vom Kamin geziert. Das eine Bildchen zeigt Venus und Mars, wie ein romantisches Märchen von Schwind aufgefaßt, die Göttin im Reize ihrer unverhüllten Schönheit, von Blütenzweigen umrahmt, der Kriegsgott in stahlblauer Rüstung mit hoher Lanze, um die sich Eroten tummeln; beide, auf Muscheln stehend, schweben auf den Fittichen silberweißer Möwen hoch über dem Meeresspiegel dahin, während sich unten in der Flut tieftönige Delphine in verliebtem Spiele tummeln. Auf einer anderen Türfüllung war „eine lustige Parodie vom Raube des Ganymed“ dargestellt. „Oben schaut das gewaltig schmunzelnde barbarische Antlitz des Zeus hinab, wie der Adler sich abmüht, den Jüngling hinauf zu schleppen, während vom Erdballe aus ein großer dummer Krebs ihn am Gewande zurückhält. Zornig schleudert Zeus seinen Blitz hinab, trifft aber das Gewand, an dem der Adler den Ganymed festhält, und so fliegt die edle Gestalt wieder hinab in die Fänge des Krebses. Mit komischem Entsetzen sieht Zeus dies Schauspiel an.“ Eine parodistische Darstellung von „Künstlers Erdenwallen“, wie sie nur ein ganz freier Geist erfinden kann. Schließlich war eine Tür mit reizenden Liebesszenen geschmückt. „Oben kämpft auf der einen Seite Amor als kräftiger Bursch mit einem Jüngling, den er, wie es scheint, nach langem Widerstand im Begriff ist zu Boden zu werfen. Daneben hat er von fern aus der Wolke die Jungfrau mit dem Liebespfeil getroffen. Sie stürzt vorwärts und tritt mit ihrem Fuß achtlos eine Lilie zu Boden. In der Mitte schwebt rechts über einer unendlichen Landschaft die Flora und streut Blumen hinab auf ein Häuflein niedriger Hütten tief unten im Tal. Das Seitenstück schildert die breite kahle Felsküste eines südlichen Vorgebirges, gegen das sich die dunkle Flut bricht; vorn sitzt einsam trauernd ein Greis, den Kopf zu den Knien gebeugt. Auf der unteren Fläche sind diese Kontraste weiter geführt:

links ein jugendliches Liebespaar am Eingang einer Hütte, rechts die Umrisse zweier nickender Alten, die dem Beschauer den Rücken wenden, vor dem Kaminfeuer" (Lichtwark). Auch der Sockelfries erhielt noch feinen, plastisch wirkenden ornamentalen Schmuck durch gezeichnete Masken bärtiger Männer an den Pilasterbasen und kleine schalkhafte figürliche Szenen, wie Marabugesandtschaft bei einem Jüngling, Storchengesandtschaft bei einem Löwen.

Das Urteil des Paris.

DAS „Urteil des Paris" (1886, Abb. 54, Wien, moderne Galerie) ist das erste Gemälde Klingers, das durch die Neuartigkeit der Malerei, der Anordnung der Figuren wie der Behandlung griechischer Mythologie, durch die Verbindung von plastischer Rahmendekoration mit dem Gemälde, das Fehlen der üblichen Götterattribute und die naive Wiedergabe lebendiger nackter Menschengebilde als griechische Göttinnen und Götter eine sensationelle Empörung bei Publikum, Künstlern und Laien hervorrief. Cornelius Gurlitt hat in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" die Aufnahme in Berlin mit ergreifender Drastik geschildert. Mit der „Kreuzigung" und dem „Christus im Olymp" ist es Klinger nicht viel besser ergangen. Das Tollste von verständnisloser Kritik, was mir vor Augen gekommen ist, hat Georg Malkowsky in der „Gegenwart" geschrieben (1887, Bd. 32, S. 111). Und das „Urteil des Paris" war das Werk, an das Klinger sein ganzes Können, seine gesammelte Kraft, seinen leidenschaftlichen Künstlerenthusiasmus gewandt hatte, in dem er den schönsten Traum seiner Sehnsucht verwirklicht sehen wollte, ein Werk, dem seine ganze Liebe, seine ganze geistige Existenz gehörte. Alle Erfahrungen, die er bisher gesammelt, sein intensives Naturstudium, seine Farbenliebe, seine Studien über den nackten menschlichen Körper, seine Beobachtungen über Licht, Luft, Farbe, Raumdarstellung, wollte er in diesem farbenglühenden Werk zu einer einheitlichen großen Schöpfung, zu einem festlich-heiteren Raumkunstwerk zusammenschließen. Heute können wir die Verblendung und die absolute Verständnislosigkeit diesem Werke gegenüber gar nicht mehr begreifen; heute ist das Urteil allgemein, daß es eins der schönsten Werke der Malerei ist. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß schon damals der Maler M. S. zu seinen „Kollegen" bemerkte: „Wenn es von Raffael wäre, ihr würdet es begeistert loben". Ein paar Jahrzehnte früher fanden Gemälde, die aus demselben Geiste geschaffen worden waren, Feuerbachs Parisurteil und Gastmahl des Plato, dieselbe verständnislose Aufnahme.

Im „Urteil des Paris", das Klinger in den Jahren 1884—1886 in Paris und Berlin malte, hat er die beiden großen Aufgaben seiner Kunst, die Darstellung des nackten menschlichen Körpers im freien Licht der umgebenden weiträumigen Landschaft und in voller greifbarer Plastik und das farbige Raumkunstwerk zum ersten Male im grossen Stil verwirklicht. Klinger hat hier als erster das Freilicht auf das Figurenbild und die monumentale Phantasieschöpfung angewandt. Er wird damit zum Weiterbildner der Malerei des Lionardo, Tizian, Correggio, Rubens, Velasquez. Jüngere, die in seinen Bahnen gehen, sind Ludw. v. Hofmann und vor allem Otto Greiner. Wie Klinger dann im Parisurteil die farbige plastische Dekoration, überhaupt das ganze Rahmenwerk mit seiner Feldereinteilung verwendet hat, um das Hauptbild herauszuheben, ihm Tiefe und Weite zu geben und seinen kompositionellen Aufbau durch diese plastische Rahmenarchitektur zu bestimmen, gibt über seine tiefsten Absichten als Raumkünstler Aufschluß.

Die Bildidee, die Figurenkomposition liegt um viele Jahre zurück, wie eine zarte Umrißzeichnung aus dem zweiten Zyklus von Umrahmungen zu „Amor und Psyche" beweist. (Sie ist abgebildet im Pan III, 2, S. 89.) Die in der Kunst so oft dargestellte Handlung (Rubens, Feuerbach, zuletzt Greiner in einer Lithographie) verlegt Klinger auf das flache, buntfarbige Marmordach einer Säulenhalle, die mitten in einer südlichen Landschaft von heiterer Pracht steht. Für die frei in der sonnigen stillen Abendluft stehenden Figuren schuf Klinger damit das rechte Postament. Auf einem ähnlichen Hochplateau hat er später die Gestalten der „Kreuzigung" angeordnet. Diese marmorne Dachfläche ist mit reicher Ornamentik, Blumengirlanden, Figürlichem, Sternbildern geziert, die mit dem bunten, geäderten Marmor, dem ausladenden Gebälk und den Säulenkapitälen, die sich perspektivisch aus der Bildfläche in die Predella ziehen, eine Farbenpracht entfalten, die unvergleichlich herrlich und festlich ist und die heitere Kultur und Lebensfreude der Antike uns vor Augen zaubert. Die schimmernde farbige Marmorpracht antiker Tempelarchitektur hat Klinger hier mit demselben hellseherischen Schönheitssinn sichtbar gemacht wie in der umgebenden Natur die heitere Anmut einer griechischen Insellandschaft. Eine Tempelschilderung aus Apulejus' Amor und Psyche (S. XI) mag wohl Klinger inspiriert haben. Das ganze wunderbare Malerwerk atmet denselben Geist attischer Anmut, das schwermütige, heitere Glück der antiken Welt, wie die Rettungen und Amor und Psyche. Die zarten Linienträume dieser Radierungen werden hier zu festlichen Farbendekorationen im Tempel der Schönheit. Dort leichtes Spiel, hier

große Farben- und Formenkunst, in der die antike Freude an der Herrlichkeit der unbekleideten Menschengestalt im Preis der Leibesschönheit von neuem ihr eigenes Symbol schafft.

Auf dem köstlichen Marmormosaik mit seiner klaren Kühle, seinen hellen, reinen und durchsichtigen Farben stehen nun in Lebensgröße die goldbraunen und rosigen nackten Gestalten von Licht und Luft umflossen und von dem hellen stillen Abendhimmel des Hintergrundes kräftig abgehoben. Links sitzt auf einem mit dem dunklen Mantel bedeckten Sessel Paris, ein Hirtenknabe, in naiver Einfalt und knabenhafter Neugier prüfend. Hinter



Abb. 54. Urteil des Paris, Ölgemälde. Wien, Moderne Galerie.
Aus dem Klingerwerk im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

ihm, dem Beschauer den Rücken zukehrend, steht Hermes auf seine Lanze gestützt, ein prächtiger muskulöser Rückenakt in ganz statuarischer Haltung (ebenso wie später der Hermes auf dem „Christus im Olymp“), eigentlich nur, wie die nackten Henkersknechte der Kreuzigung, eine „Kompositionsfigur“, um das Gleichgewicht beider Bildseiten herzustellen. Wie meisterhaft sind die beiden nackten Männerkörper, der stehende und der sitzende, gegeneinander gestimmt, und wie charakterisieren sie das Wesen beider Gestalten! Hermes ist der Kraftvolle, Schlanke, der Läufer mit den langen, sehnigen Beinen, Paris ein knabenhafter Träumer mit zarterem Körperbau. So charakterisiert Klinger nach den Körperindividualitäten die Menschentypen und ihre geistige Bestimmung. Nach diesem Prinzip

wählt und modelt er seine Modelle. Diese nuancierende Charakteristik zeigt er am zartesten und feinsten in den drei nackten Frauengestalten, der Hera, Athene und Aphrodite. Wie die antike Plastik in ihrem unvergleichlichen Formensinn es verstanden hat, in drei Knabenstatuen die Unterschiede von Liebe, Liebreiz und Verlangen deutlich zu machen, versucht auch Klinger, alle äußeren Attribute verschmähend, rein durch den nackten Körper die drei besonderen Arten von Frauenschönheit dem Auge zu frohem Genusse zu vergegenwärtigen. Daß man ihn in dem Bestreben, die individuellen Feinheiten der Körperlichkeit für die Kunst zu erobern und den Beschauer für diesen „Zauber des Individuellen" empfänglich zu machen, gründlich mißverstanden hat und immer wieder von einer „gewissen Unfreiheit und Gebundenheit, einem ängstlichen Kleben am Modelle" redet, zeigt, wie unser Auge durch das konventionelle Ideal des Klassizismus verblödet worden ist.

Hera, das Diadem im dunklen Haar, steht nackt mit ausgebreiteten Armen in der Mitte des Bildes; einer Statue gleich, ganz in freier Luft, ohne jede Überschneidung, beherrscht sie das ganze Bild. Siegreich, in stolzem Selbstgefühl bietet sie dem staunenden Jüngling den vollen Reiz ihres herben, reifen Leibes. Das rechte Bein ist etwas vorgesetzt, die Arme sind auseinandergebreitet, als wollten sie sagen: Schau dieses Leibes Schönheit! Ernst, voll, herb und reif sind diese Formen wie die der harfenden Muse der Evokation und der Amphitrite. Es gibt in der ganzen bildenden Kunst wenige nackte Frauengestalten (gemalte und gemeißelte), die so antik empfunden sind wie diese; eine gesündere Sinnlichkeit ist nie gemalt worden. Die Natürlichkeit und Unbefangenheit dieser Gestalt, die gesunde und reine Freude an der Schönheit ihres eigenen Leibes soll man nur ja nicht verwechseln mit „abgehärteter Nacktheit", die keine Scham kennt. Auch einem Feuerbach ist ein so glücklicher Wurf nie gelungen. Hier tut sich in Wahrheit die „Unschuld des Südens" auf. Mögen an diesem hohen Werk sinnlicher Lebensfreude auch unsere Sinne rein sich baden. In kurzem Abstand von Hera, dem Beschauer in voller Frontstellung zugekehrt, steht Pallas Athene; um den Unterkörper hat sie ein gelbbraunes Gewand geschlungen, dessen Ende leicht über den linken Arm gelegt ist. Mit triumphierendem Lächeln hebt sie mit beiden Händen ihr üppig wallendes Goldhaar. Diese Armgesten, der hochgehobene rechte Arm, der leicht gebeugte linke, sind bezaubernd schön wie die der Aphrodite der Brahmsphantasie, mit der diese Gestalt viele ähnliche Züge hat, ebenso mit der Amphitrite. (Dieselbe Schönheit in Verbindung des nackten Torso und des Untergewandes.) Besonders

schön wirkt der rosabraune nackte Leib zu dem Gelbbraun des Schleiers und Gelb des Haares. Die Pracht dieser Frauengestalt kommt dem antiken Aphroditetypus viel näher als die Klingersche Aphrodite, die in etwas größerem Abstand, ganz rechts im Bilde steht. Sie ist von den dreien der modernste Frauentypus. Ihr rotbraunes Gewandtuch hat sie um den Leib gezogen und die Hände, die das Tuch fassen, über die Brust gekreuzt. In der einen Hand hält sie einen Strauß Blumen. Diese Aphrodite ist ein sinnliches Geschöpf, mit sinnlichen Zügen, lüsternen Augen, lüsternem Mund. Die freie Unschuld und „Freilichtethik" (ein Wort von Eduard Avenarius) fehlt ihr gänzlich; sie ist das Weib des sinnlichen Liebesgenusses. In der Figurenanordnung tritt sie neben der alles beherrschenden Hera und der Pallas Athene zurück. Im Grunde ist dieses Parisurteil eine Verherrlichung des reifen keuschen Frauenleibes. Die schwermütige erotische Stimmung, die durch die Farben und Körper hindurchklingt, erhöht noch den Reiz des Ganzen. Dem Kopf der Aphrodite liegt das Pariser Modell der Salome in einer etwas umgearbeiteten Variante zugrunde; die Liebesgöttin ist also der Salometypus in „harmloserer Fassung". Die Posen dieser Frauengestalten sind in ihrer beherrschten Ruhe und Gemessenheit und der natürlichen Anmut aus dem Geiste der Antike heraus empfunden, und sie sind doch ganz neu, sie suggerieren eine neue Schönheit von spezifisch Klingerscher Art.

Die nackten sonnengebräunten Körper stehen in einer vom zarten stillen Licht der Spätnachmittagssonne buntfarben erglänzenden Landschaft. Zu beiden Seiten des Hintergrundes hebt sie sich empor. Links zu einer waldigen Anhöhe; in tiefen Farben glüht das Buschwerk, ein Hain mit buntem Laubwerk; das feine helle Grau der Baumstämme steht köstlich in den tiefen Farben; zwischendurch verglüht in der Ferne das Abendrot. Rechts blicken wir auf felsiges Gebirge, das sich in feiner Abstufung von Wald, Halden, schroffen Hängen, nackten Felsen nach hinten aufsteigend aus Violett und Blau lichter und lichter in die Ferne und in die Tiefe verliert; vorn steigt dunkleres Buschwerk auf. Zwischen diesen Höhenzügen und Tiefen wird in heiterem Blau das Meer sichtbar; fern und leise rauscht es heran an das felsige Gestade. Ein idyllisch-heiterer Spätnachmittag, eine unendliche Weite, das sehnsüchtige Ferngefühle weckt, ein fernes Anrauschen des Meeres, das träumen macht. Ein Glück des Südens, ein griechisches Inselglück in reiner Luft zwischen Gebirge, Wald und Meer.

Das Hauptbild ist in den umgebenden Rahmenteilen weiter geführt, sowohl in den beiden schmalen Seitenflügeln und der oberen Querleiste

wie in der dekorativ überaus festlich wirkenden Predella, die in ihren plastischen Teilen weit vorspringt. Der schmale, dunkle Holzrahmen ist oben links und rechts mit kleinen geflügelten Engelsköpfen und anderen dekorativen Zutaten geschmückt. Die Predellenumrahmung ist Klingers erster praktischer Versuch in farbiger Plastik (abgeb. bei Treu, Klinger als Bildhauer S. 7—9). Die drei großen, weit überlebensgroßen Masken, reiche barocke Gebilde, die in der Mitte und an den Seiten als plastischer Sockel des großen Gemäldes dienen, bilden nur ein Fragment des ursprünglichen Planes. Eine Anzahl Putten sollten noch hinzukommen, zu denen Entwürfe in Zeichnungen vorhanden sind, die aber schließlich unausgeführt blieben.

In dem schmalen linken Flügel erhebt sich vor dem abenddämmernden, feierlich-stillen Hain eine schlanke weibliche Herme. Das Haar ist brünett; die Augen glühen dunkel wie Bernstein, und das bunte Licht des Nachmittags leuchtet in tausend Reflexen. Die Stimmung eines geweihten antiken Haines liegt darüber, wie ja über dem Ganzen eine griechische Schönheit glänzt, wie sie Goethe, an der Iphigenie dichtend, in Sizilien empfand. Wie ein farbiges Postament zu dieser farbigen Herme wirkt der faunisch lachende Satyrkopf der Predella mit hellglänzendem Gesicht, vollem dunklen Bart und Haar, in dem weiße Seerosen leuchten, ein unglaublich neu belebtes, pompejanisches Dekorationselement. Diesem plastischen Rahmensockel entspricht auf der rechten Seite ein dunkelfarbener Gigant, der im Kampfe mit der Zwietrachtshydra den einen ihrer Köpfe niederdrückt, so daß ihr nicht plastisch ausgeführter, sondern gemalter Delphinenleib im rechten Flügelbild emporschnellt. Am Schwanzende streckt sich ein schmerzverzerrtes Gorgonenhaupt, von Schlangen umzüngelt, in die Luft. Hinter diesem dunkel aufragenden Fabeltier lauscht der geflügelte Amor, auf seinen Bogen gestützt, träumerisch-nachdenklich in das Hauptbild hinein. Sein mächtiges, helles Flügelpaar verschwebt, ganz zart in den hellen Farben des Prismas gemalt, in der Abendluft. Das versonnene Lauschen in diesem nackten Jüngling, die leise Schwermut der Farben, die phantasievolle Schönheit der Erfindung verleihen schon allein diesem schmalen Flügelbild einen unvergleichlichen Zauber. Die Schwermut reifen Glückes ist darüber gebreitet. In der Mitte des Predellensockels, direkt unter der Gestalt der Hera, erblicken wir in einer reichen barocken Umrahmung den Kopf der Eris. Diese drei Skulpturenteile sind aus bemaltem Gips. Die dunkle, volle Bemalung ist mit den reichen Farben des Hauptbildes und der Flügel so zusammengestimmt, daß die tiefen Farbenakkorde und vollen, dunklen Grundtöne der Basis

die helleren des Gemäldes tragen und diesem Raumkunstwerk die wunderbare Abgeschlossenheit geben.



Abb. 55. Urteil des Paris, Handstudien zu Hermes und Juno.

Die Figuren sind statuarisch und reliefartig den Bildraum entlang aufgestellt, ungefähr in derselben Raumschicht; nur Pallas ist ein wenig in

die Tiefe gerückt. Der Einwand, der auch bei dem „Christus im Olymp“ wiederholt wurde, ist, daß ein Ineinandergreifen der Gestalten zu vermissen, daß die Figurengruppe nicht als malerische Einheit gesehen sei. Es ist fast unbegreiflich, daß man kein Auge hatte für Klingers künstlerische Ziele. Die Klarheit der farbigen Raumwirkung dieses Bildes ist unübertrefflich. Wie lebend stehen die festen herben Körper in ihren braunen und goldrosa Tönen herrlich in der stillen, leuchtenden Luft; ein farbiger Raum mit lebenden nackten Menschen. Wer das Bild in größerer Entfernung gesehen hat, glaubte in eine farbige Welt zu schauen, sah die Figuren plastisch lebendig, atmend in der hellen Luft einer klassischen Landschaft von lichten Himmelsweiten, die sich durch die dunkle festliche Rahmenarchitektur dem Blicke öffnete. Durch die statuarische Verteilung der Figuren im Raume kommt auch die Landschaft in ihrer ganzen Herrlichkeit zu selbständiger Wirkung. Es heißt die künstlerischen Absichten Klingers und die Schönheiten des Gemäldes gründlich verkennen, wenn man auf dieser idealen Schaubühne die „Fülle äußeren Menschenlebens“ vermißt. Alles in diesem Bilde wird reine künstlerische Anschauung, wird volles, in sich beschlossenes Leben, die Figuren in ihrer plastischen Schönheit, die Landschaft mit Wald und Gebirge und ihrem Ausblick auf das blaue Meer, die Farben in ihrer Wärme und Leuchtkraft, das freie Licht und die Luft. Wir atmen vor diesem Gemälde die heitere Luft des Südens, wir spüren, wie leise das Meer anrauscht an die in violettem Duft liegenden goldbraunen Felsen. Ein außerordentlicher Reichtum an Farben und Tönen, gleichmäßig im freien Lichte mit einem erstaunlichen Blick für die Nuance und für die Harmonie der Töne durchgebildet, durchzieht das ganze Werk. An den nackten herben Körpern sieht man, wie die Lokaltöne der Haut mit tiefer errötenden verschmolzen sind, die das Fleisch mit durchschimmerndem Blute wiedergeben und mehr gelbbraunen, dort wo der Körper das Licht wie eine sonnenverbrannte zarte Haut zurückwirft. Mit welcher Meisterschaft, mit welcher Sensibilität des Farbensinnes ist hier das Problem des Freilichts auf die Durchbildung des farbigen Raumes, des Dreidimensionalen in den Körpern und der weiten licht- und lufterfüllten Landschaft angewandt. Man vergleiche einmal Feuerbachs Urteil des Paris mit dem Klingerschen (ein Nebeneinander der beiden Originale würde ein bedeutsames Stück deutscher Kunstgeschichte illustrieren), und ohne Voreingenommenheit wird man erkennen, um wie viel näher Klinger der lebenden Natur steht, wie es erst ihm gelungen ist, die Landschaft mit sonniger Luft zu füllen, die menschlichen Körper als luft-

verdrängend und atmend erscheinen zu lassen und so erst die volle Illusion einer farbigen Phantasiewelt zu geben.

Klinger hat das „Urteil des Paris" in zahlreichen Studien sorgfältig vorbereitet. Das Dresdener Kabinett besitzt einige davon: den rechten Arm und die Hand des Paris, auf grauem Papier mit Bleistift, die Lichter rosa, grün und weiß aufgesetzt (20. Sept. 1885). Die Rückseite desselben Blattes gibt eine Zeichnung der Beine des Hermes, kräftige, sehnige Läuferbeine (8. Aug. 1885). Dann linker Arm mit Hand des Paris mit dem Apfel, darunter die ausgespreizten Arme der Hera (21. Sept. u. 8. Okt. 1885), auf braunem Papier, Bleistiftzeichnung, Lichter rosa und weiß aufgesetzt in zarten Strichen (Abb. 55). Diese Handstudien mögen ein Beispiel von tausend sein, wie Klinger seine großen Figurenbilder durch Einzelstudien vorbereitet.

Blaue Stunde. Am Strand. Sirene. Weiblicher Akt „Campagna". Homer.

IN Paris trat Klinger als Maler dem Freilicht näher; er hat das Problem sofort in seiner energischen Art erfaßt und in seiner Art erweitert. Das sahen wir schon beim Urteil des Paris. Er hat sich auch mit besonderen Beleuchtungsproblemen beschäftigt, mit dem Studium der farbigen Lichtreflexe auf nackten menschlichen Körpern bei verschiedenen Lichtquellen, wie bei gleichmäßigem, allseitigem Sonnenlicht. Diesen malerischen Bestrebungen danken einige Gemälde ihre Entstehung, die zum Teil in Paris konzipiert, in Rom vollendet wurden, vor allem die „Blaue Stunde" und „Am Strande". Als Klinger 1894 aus Rom in die Heimat zurückkehrte, waren sie in seinen großen Kollektivausstellungen in Leipzig, Dresden und Berlin ausgestellt. Die Kritik war spröde, das Publikum noch spröder. Die „Blaue Stunde" ging für einen Preis von 5000 Mk. in Hamburger Privatbesitz über; 12 Jahre später wurde sie für 60000 Mk. für das Leipziger Museum angekauft. In Leipzig vollendete Klinger noch das Gemälde „Sirene" (beide Berliner Privatbesitz) und einige Jahre später den weiblichen Akt „Campagna" (das Bild wurde 1898 zum ersten Male im Leipziger Kunstverein ausgestellt und unmittelbar darauf von Dr. W. Weigand in Bogenhausen bei München angekauft).

Das Thema ist bei allen diesen Gemälden das gleiche wie bei Klingers Monumentalgemälden: Darstellung des nackten menschlichen Körpers in freier Luft. Klinger vermag bei der ihm in seiner Doppeleigenschaft als Maler-Plastiker eingeborenen Neigung zur statuarischen Figurenmalerei seine gemalten Menschengestalten nur in ihrem innigsten Zusammenhange mit der sie umgebenden besonderen Luft- und Lichtstimmung zu sehen und darzustellen. Aber Menschengestalt und Landschaft stehen bei ihm in einem anderen Verhältnis zueinander wie bei Böcklin. Dieser läßt seine rassigen Nymphen, Nixen, Tritonen und Pane, seine Floren und träumenden Jungfrauen aus seinen Naturszenerien herausgeboren werden als menschliche Symbole der gesättigten, tiefen Naturstimmung. Seine Menschen sind Naturwesen. Klingers nackte Gestalten sind die Herren der Natur.

Am meisten Naturwesen im Böcklinschen Sinne sind die drei Nymphen der „Blauen Stunde“ (1890 in Rom vollendet, Abb. 56; eine farbige Reproduktion in E. A. Seemanns Meistern der Farbe). Dieses Gemälde ist ein fast quadratisches Hochbild mit drei lebensgroßen nackten Frauengestalten auf einer Meeresklippe in seltsamer blauer und gelbroter Be-



Abb. 56. Blaue Stunde, Gemälde. Leipzig, Museum.

leuchtung. Unten die tiefblaue glatte See, im Hintergrund der schwüle graublaue Himmel und hinter dem Felsgestein halb versteckt ein rotlohendes Feuer. Es ist um die Stunde der Abenddämmerung, wenn sich ein tiefblauer Luftton über alles legt und ein magischer Lichteffekt entsteht. Klinger kompliziert das koloristische Problem, indem er ein zweites künstliches Licht, das gelbrote Feuer hinter dem Felsblock hinzugesellt, ähnlich wie Besnard in seinen kühnen Beleuchtungskombi-

nationen, seiner l'heure bleue, und wie Uhde in seiner „Heiligen Nacht" (zwei Gemälde, die zur selben Zeit wie Klingers Blaue Stunde, und alle drei unabhängig voneinander, entstanden). Durch die beiden Beleuchtungen wird auf den drei nackten Körpern ein merkwürdig phantastisches Farbenspiel hervorgerufen zwischen den blauen kalten und tiefen Tönen der Luft, die von dem Sonnenlicht noch ein wenig erhellt sind, und den rotglühenden Lichtern des Feuerscheins. In einem solchen Lichtspiel liegen phantastische Reize geheimnisvollen Webens, die in der Seele Träume wecken und den Geist ahnungsvoll zu feineren Lebenslüften erheben. Seinem phantasiereichen Wesen entsprechend hat Klinger das magische Lichtleben auch in diesem Sinne gedeutet. Eine Mädchengestalt steht hoch aufgerichtet in voller Vorderansicht; die Arme hinter das Haupt gelegt, dehnt sie sich müde und träumerisch und schaut mit visionärem Blick aus ihrem fein geschnittenen, sensiblen Antlitz wie weltentrückt zum dämmernden Himmel empor. Diese Gestalt ist eine Verkörperung jener sehnenden Traumstimmung, die den Menschen in dem geheimnisvollen Weben der Dämmerung umfängt. Ein seltsames Spiel von Feuerschein und blauen Tinten huscht über ihren ganzen Körper; der Unterkörper strahlt in wärmstem rötlichen Licht; dagegen geht die Färbung des im Dämmer befindlichen Oberkörpers durch bräunliche Grenztöne in Grün und weiter in lichtes, kaltes Blau über. Die wärmsten und kältesten Farbentöne stehen somit dicht nebeneinander (ähnlich wie auf Uhdes Heiliger Nacht). Zur Linken dieser stehenden Gestalt, mitten im Bilde und am weitesten vorgerückt, lagert in kühner Verkürzung eine schwarzhaarige Dirne, die aus ihrem festgefügten, robusten Gesicht den Beschauer mit fragenden, träumerischen Sphinxaugen anblickt. Ihr Kopf und der ganz in die Bildtiefe gerichtete Körper sind von bläulichem Lichte übergossen. Neben ihr hockt, wieder etwas in die Tiefe gerückt, eine rothaarige Undine, die die Hände vor dem Knie faltet und gedankenlos, in rein vegetativem Behagen in das Feuer blickt, von dem sie glührot überstrahlt wird. Das Ganze ist ein Bild in voller Deutlichkeit des Ausdrucks, kein gemaltes Abenteuer, aber eine wundersame Mischung von Naturbeobachtung und Phantasie. Klinger hat sich selbst über dieses Verhältnis in einem Briefe an Paul Schumann geäußert: „Den ersten Anstoß dazu gaben mir reine Licht- und Farbenstudien, die ich in Paris vor langen Jahren begann. Ich habe schon damals dann das Bild komponiert. Daß man unwillkürlich dabei einen Gedanken einflicht, ist ja nur natürlich, und so habe ich versucht, drei verschiedene Arten stiller Beschaulichkeit möglichst zu charakterisieren: das stumpfe Träumen in

die abendliche Dunkelheit hinein, das beschauliche Gruseln, bei dem man ins Feuer schaut, und schließlich das weite Aufträumen. In meiner Broschüre habe ich den extremen Standpunkt meiner Bildauffassung vertreten, deren Verteidigung der Theorie halber und als Gegensatz zur Novellenmalerei. Dieser Standpunkt ist aber doch kein ausschließlicher."

Dieses Phantasieelement bestimmt auch die andern „Freilichtstudien" „Am Strande" (Abb. 57) und „Sirene" (beide in Privatbesitz). Es sind Phantasiebilder, mit den Mitteln der Freilichttechnik in einer sehr reichen Farbigkeit festgehalten. Mancher vermißt an ihnen den Eindruck unmittelbarer sinnlicher Fülle und Frische; es sei kein atmendes Fleisch, sondern schwere Terrakotta u. a. Neben einem Courbetschen und Manetschen Frauenakt



Abb. 57. Am Strande, Ölgemälde. Berlin, Privatbesitz.
Aus dem Klingerwerk im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

ist das Fleisch des Weibes, das langausgestreckt, wie von den Meereswellen angespült, in einem flimmernden Gemisch von rieselndem Wasser und Sand liegt, herb und spröde, aber es ist nicht minder wahr. Es hat die Patina der südlichen Sonne, und in der tiefen Glut seiner Farben ist nicht minder pulsierendes Leben. Auch dieses Fleisch lebt. Dieses am Strande liegende nackte Weib, dessen reife Formen animalisches Behagen und Gesundheit atmen, hat nicht die üppig geschwungenen Linien und die kokette Sinnlichkeit von Cabanels und Baudrys Venus Anadyomene, es hat auch nicht den edlen Rhythmus Tizianischer Frauen. Es liegt auf der linken Seite, dem Beschauer zugewandt; der zurückgebogene Kopf, der in meisterhafter Verkürzung gegeben ist, ist in die linke Hand gestützt, als lausche das Weib den schwermütigen Melodien, die ihm die

Wellen zutragen. Das Gesicht ist fleischig, von starkem Bau, in Augen und Mund liegt eine schwermütige Sinnlichkeit und ein feuchter Glanz von Meeresschönheit. Wundervoll ist das Fleisch der Brüste; daneben erscheint der Unterkörper flau. Der rechte Arm ist leicht auf die Hüfte gelegt. Dieser mächtige Frauenkörper liegt in einem Spiel farbiger Luft. Wie ein prismatisches Leuchten liegt die Luft darüber und tönt die tiefen Lokaltöne des Fleisches atmosphärisch. Es ist ein leises Flimmern von Sonne darin und von feuchter Luft, in der sich das Licht farbig bricht.



Abb. 58. Sirene, Ölgemälde. Berlin, Privatbesitz.
Aus dem Klingerwerk im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Dieses farbige Lichtphänomen ist mit voller sinnlicher Wirkung gegeben, wenn auch die Farben etwas zäh, „durcheinandergerippelt und aufeinandergetätschelt“ sind. Auf Breitmalerei hat es Klinger nicht abgesehen (er kann es auch, wie „Sirene“, wie die Malereien der Villa Albers, wie viele Studien*) beweisen), sie wird seinem subtilen Sehen nicht gerecht. Seine Farben geben kein Bukett, sondern Modellierung. Gewiß ist dieser

*) Impressionistische Farbenstudien in Öl, Aquarell und Guache hat Klinger von seinen Reisen aus dem Süden mit heimgebracht; ein großer Teil davon ist im Besitze von Frau Elsa Asenijeff (vieles war in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes München 1904, z. B. Syringis, Porträtskizze; dann Selbstporträt, Freilichtbildnis von Frau E. Asenijeff).

Frauenleib nicht „das Fleisch in seiner seidigen Weichheit“ (das finden wir in Klingers Stichen), aber es ist von einem ganz feinen Reflexleben umzittert, welches ihn eine warme, volle Sinnlichkeit ausströmen läßt. Dieser nackte Leib ruht auf dem rieselnden, in weiten Bögen verebbenden ganz flachen Meeresstrand. Dieses ziehende, buntschimmernde und sonnig flimmernde tausendfältige Wellengekräusel, das fast bis an den oberen Rand des Bildes geführt ist, gibt der warmen Fülle des Körpers die herrlichste Folie; beide sind einheitlich im sonnigen Luftton gesehen.



Abb. 59. Weiblicher Akt „Campagna“, Olgemälde. Besitzer Dr. Wilh. Weigand, Bogenhausen b. München.
Photographie-Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Wir wissen aus Klingers Radierwerk, welcher Meister er in der Darstellung des Meeres ist. Auch dieses gemalte Meer gibt die ganze sinnliche Schönheit der Erscheinung in Lichtglanz, Farbe und Bewegung. Ein Anhauch des Meeres ist auf diesem Bilde, der uns träumen macht. Auf dem Bilde der Sirene (Abb. 58) ist das Meer in tiefer Erregung. Es ist in tiefleuchtenden, vollgestimmten Farben gemalt, die in ihren Helldunkel-Kontrasten einen sonoren Klang ergeben. Nirgends vielleicht ist Klinger Böcklin so nahe gekommen wie hier. Die Erinnerung an „Triton und Nereide“ der Nationalgalerie taucht auf. Aber trotzdem, der Ausgangspunkt der Konzeption ist verschieden. Böcklin geht von der Natur aus, dem Meere, Klinger vom Menschen. Das Meer ist nur ein Widerspiel des leidenschaftlichen Lebens der Menschen. Denn diese

beiden sind Menschen mit ihren heißen, dunklen Wollüsten, diese Sirene, die, von den Wellen geschaukelt, mit ihrem hellen Leib den dunkel gebräunten Triton umschlingt, der sich mit wilder Brunst über sie geworfen hat, um in höchster Liebesvereinigung und im glühenden Kusse wie in einem Meer von Wonne zu versinken. Dieses erregt wogende Meer, das die beiden fischgeschwänzten Menschen schaukelt, ist wie ein Symbol des menschlichen Liebesrausches.

Das formale wie seelische Motiv der stehenden Mädchengestalt der „Blauen Stunde" war für Klinger in dieser Figur noch nicht erschöpft. Er hat sie noch einmal in leichter Abwandlung, aber unter ganz andern malerischen Gesichtspunkten dargestellt in dem weiblichen Akt „Campagna" (Abb. 59). Ein jugendkräftiger, sonnengebräunter Mädchenakt steht oberhalb einer rieselnden Quelle ganz en face in seinen festen Formen und Linien in statuarischer Ruhe in der sonnig klaren Luft einer weiten lichten Campagnalandschaft. Das junge Weib hat die Arme über das Haupt gelegt und schaut mit warmen Augen in die Welt. Ringsumher hat der Frühling seine blütenreiche Pracht entfaltet. Erwachendes Leben in Mensch und Natur. Wunderbar, wie Fleisch und Form im Lichte durchmodelliert sind. Der kräftige Körper, der vollkommen frei ist von klassizistischer Linienkonvention, ist goldbraun im Spiel der Sonnenreflexe gegen den hellen Hintergrund abgesetzt. Wundervoll ferner, wie Klinger diesem Körper ein höheres künstlerisches Leben eingehaucht hat, wie er ihn mit der sonnig lachenden, weitfernenden Campagna-Landschaft zu einer großen, von der Wärme sinnlichen Lebens erfüllten Licht- und Farbenharmonie vereint hat. In dem liebevoll durchgeführten buntblumigen Vordergrund und der lichten Fernsicht sehen wir den mit reichster Palette schaffenden Landschaftsmaler des Parisurteils und der beiden Monumentalgemälde, die die römischen Jahre reiften und die zeitlich vor diesem Gemälde um einige Jahre zurückliegen.

Homer (1901 vollendet, zum erstenmal ausgestellt Berliner Sezession 1902, im Berliner Kunsthandel). In der Brahmsphantasie läßt Klinger den greisen Homer nach dem furchtbaren Ausklang des Prometheuszyklus am einsamen Meeresgestade das Schicksalslied vortragen. Dieses Motiv hat er einige Jahre später auch als Gemälde ausgeführt, jedoch in einer tief bedeutsamen Variation, mit einer Ummodelung seines Stimmungsgehaltes. Verschwunden ist das klagende Haupt der erdgebundenen Menschheit. In hymnischer Ekstase steht der Greis, den Arm seherhaft emporgestreckt, mit trunkener Seele und im mächtigen Überschwung des Lebensgefühles, im Glühlicht der untergehenden Sonne angeweht von den Schauern des rhythmisch

aufrauschenden Meeres. Noch einmal will er sein Lied anstimmen, bevor er hinabsinkt, ein hochtönendes Abschiedslied im letzten mächtigen Anschwellen des Lebensgefühls. Die Komposition ist einfach, kunstlos, scheinbar ganz zufällig, aber in die wenigen Linien ist ein elementares Pathos zusammengefaßt. Seltsam wirkt es, daß der scharf abgesetzte Horizont des Bildes den Kopf Homers, und zwar das Auge durchschneidet*). Die Vertikale des Greises, die durch den pathetisch gehobenen rechten Arm noch verstärkt wird, nimmt mit der Horizontalen einen harten, durch keine Kunstmittel (durch keine Gefühlsweichheiten) gesänftigten Kampf auf, den Kampf des heroischen Lebens. So steht Homer, weltfern, weitab von allen Menschen, allein mit den Elementen der Natur, mit Meer, Luft und Licht. Er singt hinaus über das Meer, und es ist, als ob sein Gesang die ganze Natur rhythmisch erregte (wie die Musik auf den „Akkorden" und der „Evokation") und zum Glühen und Leuchten brächte. Alle ihre tiefen Wunder offenbaren sich. Das Meer rauscht leise, groß, gelassen; seine weißen Brüste schwellen auf in Lebensüberfülle und der ganze Zauber seiner Farben wirkt durch sein rhythmisches Wogen. Diese Vielfarbigkeit ist wie eine festliche Lebensfeier. Dunkelfarbig glühend, in tiefem Blau, Gelb und Rot, und weißschäumend im Purpurlicht eines sonnenreichen Abends durchwärmt es die Luft in goldbraunem Licht. Wie das schneeige Weiß des Greisenhaares darin leuchtet und das Rot der schmalen Priesterbinde und der tiefgoldbraune welke Leib! In diesem Gemälde ist eine ähnliche Stimmung wie in Nietzsches Dionysos-Dithyrambe „Die Sonne sinkt". Es ist „Verheißung in der Luft". „Ringsum nur Wellen und Spiel. Was je schwer war, sank in blaue Vergessenheit.... Warm atmet der Fels: in grünen Lichtern spielt Glück noch der braune Abgrund herauf .... Schon läuft über stille weiße Meere deiner Liebe Purpur." Die Stimmung ist aber heroischer, ein leidenschaftliches und trotziges Lebensgefühl schwillt im Jubel des Abendglückes auf. Mit andern Worten, Klinger hat noch einmal die Stimmung der beiden großen Radierungen aus Tod II, das Aufringen zu einer Weltanschauung in „Und doch" und den Hymnus an die Unerschöpflichkeit und Schönheit der Natur in „An die Schönheit" in einem neuen „Gesicht" aufleben lassen. In diesem Gemälde ist die „Und doch-Stimmung" des weltweisen, heroischen Menschen, der trotz des nahenden Todes das Leben preist, trotz Vergänglichkeit und Hin-

*) Vgl. auch Paul Schubring, Max Klingers Homer in Die Zeit. Hsg. von Fr. Naumann, Jg. I, Band 2 (1902).

fälligkeit alles Erdenwesens, trotzdem der Fluch des Schicksalsliedes auf der Menschheit lastet, ja sagt zu allem Furchtbaren, zu aller Kraft, zu allem Werden. Leise läßt Klinger dieses Schicksalslied anklingen; in lichter Wolkenhöhe thronen Zeus und Juno, unberührt durch die Zeit, in unvergänglicher Jugend, im ewigen Sein, im Gegensatz zu dem Menschen, dessen Schicksal eingeflochten ist in den Wandel des Werdens. Klinger bediente sich der mythologischen Formel, um den ringenden Menschen, den geistzerklüfteten Kämpfer, den Beethovengeist der Menschheit in Kontrast zu dem ewigen Sein zu stellen und das volle Pathos zu seinem Preise zu finden. In zwei Wagschalen schwanken die Lose des Lebens; das eine heißt: „Ihr wandelt droben im Lichte auf weichem Boden, selige Genien! Glänzende Götterlüfte rühren euch leicht. Schicksallos, wie der schlafende Säugling, atmen die Himmlischen, keusch bewahrt, in bescheidener Knospe, blühet ewig ihnen der Geist, und die seligen Augen blicken in stiller ewiger Klarheit." Das andre heißt: Kampf und Vergänglichkeit, Ringen, Not und Leid, Unruhe der Seele. „Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhen. Blindlings fallen die Menschen von einer Stunde zur andern." Doch nicht schwermütig verhallt das Schicksalslied. Wie hymnischer Festgesang braust es auf, das Hohelied vom Leben, das große, durchschauernde Pathos des Gebetes „an die Schönheit" der Natur. Auch hier stellt Klinger den Menschen, den von den Gewalten seiner Seele erschütterten Menschen an das Gestade des Meeres. Er sinkt nicht in die Knie; er bleibt auch dem Gewaltigsten, in Klingers Kunstsprache dem Symbol der höchsten und freiesten Schönheit und der unerschöpflich neu sich gebärenden Natur gegenüber der „Meister jeglichen Geschicks". Dieses Sieghafte der reich gestimmten großen Menschenseele, das durch dieses Gemälde rauscht, wie durch die Brahmsphantasie und Tod II, das eine so mächtige Sprache spricht in der Liszt- und Nietzschebüste, in der Beethovenstatue und im Drama, diese anthropozentrische Tendenz Klingers unterscheidet dieses Gemälde, ähnlich wie die „Sirene", von den „Meeressymphonien" Böcklins, während es ihnen in der Farbe sehr nahe kommt. Böcklins Menschenwesen sind Natursymbole. Klingers Homer, der zum Sterben bereite, bleibt im Odem des Weltmeeres ein Freier, „er dirigiert die große Weltsymphonie".

Pietà.

DIE Beweinung Christi (Pietà) (Abb. 60, Dresdner Galerie). Die beiden monumentalen Figurenbilder, die Klinger vier Jahre nach dem „Urteil des Paris" in Rom vollendete, die Pietà oder Beweinung Christi und die Kreuzigung, zeigen den großen Fortschritt, den er in der Darstellung der menschlichen Gestalt, in der Beherrschung der Körperformen und psychologisch vertieften Wiedergabe von Charaktergestalten gemacht hat. Zugleich ist das malerische Problem, die Gestalten räumlich im freien Lichte zu geben, zu größerer Reife und Sicherheit gediehen. Aus der hellenischen Schönheitswelt des Parisurteils führt uns Klinger in diesen beiden Gemälden in die Sphäre geläuterten geistigen Menschentums. Dort Sinnenfreude, hier seelische und geistige Energie, die Mächte germanischen Gemütslebens und eine Reihe großartiger, individuell scharf ausgeprägter Charakterköpfe, eine Monumentalisierung geistiger Schönheit, die durch tiefste Schmerzen und Lebenserfahrungen ihre Läuterung und Reife erhält. Es sind die „deutschesten" Werke Klingers; wir müssen sie in die Nähe von Dürers Aposteln und Grünewalds Beweinung stellen. Der kräftigende, das Formengefühl ausreifende Einfluß Mantegnas und der Florentiner des 15. Jahrhunderts ist beiden Gemälden zugute gekommen.

Die Beweinung und Grablegung Christi ist in der Kunst ein immer wiederkehrendes Thema. Die Grablegung, das heißt das Hineinlegen des Leichnams in den Sarkophag, der Abschied von dem Toten am Grabe, ist besonders auch in der nordischen Kunst wiederholt gemalt worden. Auf das visionäre Hereinziehen des Überirdischen hat Klinger, im Gegensatz zu Böcklins himmlischer Farbenvision, verzichtet; seine Pietà ist nach Art der alten nordischen Meister und Mantegnas, gleichmäßig licht in der Farbe, herb und charaktervoll in der Form, tiefinnig und fein im Seelischen. Dem klaren, geistigen Wesen der Auffassung entsprechend, ist die Komposition von äußerster Schlichtheit, aber in dieser Schlichtheit ganz ergreifend, wie die einfache, phrasenlose Wahrheit. Parallel mit dem Bildrahmen zieht sich durch das ganze Bild der geöffnete Sarkophag



Abb. 60. Pietà (Beweinung Christi), Ölgemälde. Dresden, Galerie.

aus hellfarbigem Marmor. Auf dem dahinterliegenden schweren Marmordeckel des Sarkophages ist der Leichnam Christi auf einem weißen Tuch aufgebahrt, in voller Frontallage, ohne jede Verkürzung. Dieser Körper, ein vollkommenes Gebilde von kräftigem Bau, ist durch den Tod nicht entstellt; in Leichenruhe liegt er da, rein, wie durchgeistigt in dem hellen, kühlen Licht und der vollendeten Modellierung. Der Brustkasten ist hoch gewölbt, der Leib eingesunken, die Muskulatur klar ausgedrückt, ohne störend hervorzutreten. Das blonde Haupt erscheint in der Leichenstarre in ergreifender Reinheit, verklärt vom Tode und in letzter Vollendung. Ich denke an Worte Hebbels aus seinen Tagebüchern: „Wenn man einen Toten sieht, so ist es einem oft, als wäre er die stille, ruhige, abgeschlossene Statue, die das Leben durch unausgesetzte Schläge ausgemeißelt.“ Die vielen Darstellungen Klingers von Köpfen in der Leichenstarre haben hier ihre reinste und höchste Form gefunden. Das fahle Blau der Verwesung ist leicht angedeutet; aber welche vergeistigende Wirkung hat Klinger diesem Zeichen der Vergänglichkeit verliehen! Der Körper ist hellrosig-braun mit zartem, bläulichem Hauch, der um Lippen und Augen einen tieferen Ton angenommen hat; er hebt sich ab von dem weißen Tuch, auf dem bläuliche Lichter spielen. Diese kühlen Töne wieder sind gehoben durch den goldgelben, dunkel geäderten Marmor des Sarkophags. Der Parallelismus von Sarkophag und Leichnam ist in der ganzen Komposition des Bildes durchgeführt, in der grauen Gartenmauer, die die Figurengruppe vorn vom landschaftlichen Hintergrund abschließt, und dem Horizont der lichten florentiner Frühlingslandschaft. „In einer Totenklage muß die Horizontale herrschen“ (Wölfflin). Dieser nach hinten ansteigende Parallelismus wird durchbrochen durch die Vertikalen der beiden am Sarkophag trauernden Gestalten der Maria und des Johannes, die sich dunkelfarben von lichtem Grunde abheben. Durch seine höchste Schlichtheit tief ergreifend, wirkt in diesem Horizontalparallelismus die Silhouette dieser Gestalten und die unbeschreiblich schöne und innige Geste des doppelten Händedrucks.

Neben dem Leichnam des Sohnes, die Mitte des Bildes beherrschend, hat Maria sich niedergelassen. Sie ist eine schlichte Frau, von unbewußtem Adel der Empfindung. Ein braunrotes Gewand mit rotem Tuchgürtel gibt ihr einen leisen Zug von Altertümlichkeit, wie auch der Johannes wie ein Zeitgenosse des Hieronymus Holzschuher erscheint. Und doch sind beide Gestalten ganz vom Geiste unserer Zeit. Ein blauschwarzes Tuch wallt der edlen Matrone vom Haupt herab über Schulter und Rücken und schließt sie mit ihrem tiefen, verschwiegenen Schmerz



Abb. 61.
Pietà. Kopf der Maria.

in großen dunklen Silhouetten ein; eine „psychologische“ Wirkung des Gewandes wie bei der Mutter der Niobiden. Mit der Linken hat sie die Hand des toten Sohnes umfaßt. Und wie hat Klinger dieses eine Handmotiv gegeben! Maria, zu dem Grade von Kummer gelangt, wo die Tränen versiegen und nur noch ein leises „trockenes Schluchzen“ möglich ist, hat das Haupt ein wenig zurückgebeugt, als ob sie im Schmerze stöhnend aufatme; das vom Weinen wie erblindete Auge schaut innerlich — wie das Auge des Homer — das ganze, nun abgeschlossene Leben des einziggeliebten Sohnes (Abb. 61). In der Haltung dieser Frau liegt eine so tiefinnerliche, seelische Beredsamkeit, daß wir zu sehen meinen, wie sie mit zitternden Fingern tastend die kalte Hand des Sohnes gesucht hat. Nun hält sie sie gefaßt, ganz der Empfindung, die diese Berührung weckt, hingegeben (Abb. 62). In dieser Maria ist die Empfindung des Schmerzes nicht so versteinert, wie bei der Maria der Kreuzigung; er ist mild; in tiefstem Herzen redet ergreifend über den Tod hinaus die fürsorgende Mutterliebe; der Stolz auf den großen Sohn und das Bewußtsein, daß er in seinem Leben eine Mission erfüllt hat, gibt ihrem Schmerz noch die Wärme des Lebens. Die Idee, daß die Tat weiterlebt nach dem leiblichen Tode (in der „Versuchung“ aus Tod II hat ihr Klinger noch einmal Gestalt gegeben), ist schon in der Maria sichtbar; sie wird noch deutlicher durch den Johannes, den Offenbarungsdichter, dem Klinger den tiefsinnigen Kopf Beethovens gegeben hat (Abb. 63). Gramvoll, in sich versunken sitzt er zu den Füßen des Leichnams, ganz schlicht, ohne Pose. Der warm-



Abb. 62. Pietà. Teilstück. Handmotiv. Hände der Maria und Christi.

braune Rock, der hellbräunliche Teint und das gelbe Haar stehen warm vor dem hellen, kühlen Grau der Mauer. Die Augen sind tiefliegend wie in Höhlen. Wunderbar ist es, welcher Trost von diesem Manne ausgeht; er ist von einer solchen starkgeistigen Verläßlichkeit, von einer solchen Herzenswärme und reinen, heiligen Demut, wie Dürers Holzschuher; ein Blick in dessen Auge, und man fühlt sich in gewisser, treuer Hut. Einen Blick auf diesen Johannes-Beethoven, und man weiß, daß das reiche und große Gedankenleben weiter lebt, und daß in dieser unwandelbaren Fürsorge aller Schmerz lind und schön wird. Johannes hat die freie Rechte der Maria erfaßt mit beiden Händen (Abb. 64), um sie leise zu drücken und in seine eigenen einzuschließen. Dieses zwiefache Handmotiv ist das Ergreifendste und Geistig-Schönste, was Klinger geschaffen, es ist unvergeßlich. Es genügt vollkommen zum Bilde und sagt uns heute seelisch mehr als das elementare Schmerzpathos der Dürerschen Passionen und der Schmerzparoxysmus Grünewalds. Der stille Schmerz in diesen beiden Klingerschen Gestalten ist die tiefinnerlichste Sprache des Gemütslebens, der innigsten Zusammengehörigkeit. Gerade in dieser Herzlichkeit, der die Schlichtheit in Form und Aufbau entspricht, liegt das Seelenrührende und der reine Adel dieses Gemäldes. „Ich bleibe bei dir“, dieses Gefühl liegt in dem Johannes und seinem Händedrucke. Wie ruhig und zuversichtlich, trotz wortlosen Grames, liegt seine breite Hand auf der Mariens auf. Wie Maria in der Hand des Sohnes, die sie, mit der unbewußten Anmut der Liebe, zwischen ihre Finger



Abb. 63.
Pietà. Kopf des Johannes.



Abb. 64. Pietà. Teilstück. Handmotiv. Hände der Maria und des Johannes.

genommen hat, die Kälte des Todes schaudernd fühlt und sie mit ihrer eigenen Wärme beleben möchte, so fühlt sie die Wärme der lebendigen Hand des Johannes beruhigend in sich strömen. So werden die Handmotive zu einem Symbol des Weiterlebens, indem das Leben aus dem Toten durch die Mutter in die des geistigen, willens- und phantasiestarken Jüngers, des Beethoven-Johannes der Offenbarung, strömt.

Klinger versetzt die Szene nicht in die Düsterheit des Abends und eine dramatisch bewegte Naturstimmung, wie überhaupt dem ganzen Bilde jede Spur eines dramatischen Akzentes fehlt. Die Natur ist heiter; hell ist es ringsum in der lichten, kühlen Florentiner Frühlingslandschaft. Ein gleichmäßiges Licht von zartem Silberglanz hat alle Schatten aufgesogen. Auf dem grünen Rasen, um den Sarkophag blühen weiße Doldenblumen, sprießen zarte Rispen und frische Gräser; ein wundersames Kleinleben der zarten Pflanzenwelt. Hinter der graugetünchten, hier und da abgebröckelten Gartenmauer breitet sich ein grünender Wald aus, mit Ölbäumen und dunklen Zypressen. Weiter hinten eine ganz hellblaue Ferne, ein lichtes Himmelsblau mit leichten, langgezogenen, lichtgelben und lichtrosa Wölkchen. Wie ein liebliches Geflüster, wie ein leises Rauschen ist es in den fernen grünen Bäumen, in dem nahen hohen blumigen Rasen. Unbekümmert um den Tod treibt die Natur neues Leben neben Särgen hervor. Durch das lenzesfrohe Sprießen geht eine Ahnung von Auferstehung, die Gewißheit neuen, unerschöpflichen Lebens, wie sie in der ernsten Gestalt des Johannes verkörpert ist. Der Mensch stirbt, das Ganze lebt. Eine Ostertagfeier.

Das Bild läßt die plastische Erscheinung der Gestalten, der beiden Lebenden wie des Toten, im hellen, allseitigen Licht vollendet zur Geltung kommen. Erstaunlich ist wieder Klingers subtiles Auge für farbige Lichtwerte, die der durchgeistigten reinen Stimmung, deren Träger die Menschen sind, ganz entsprechen. Die feinsten Nuancen der Tonwerte sind in dem gleichmäßigen kühlen Tageslicht vollendet wiedergegeben. Meier-Gräfes Urteil über Klingers Malerei, mit besonderem Bezuge auf die Pietà: „Wie sehnt man sich vor dieser Klarheit nach ein wenig Sonne, nach Vegetation, nach Atmosphäre (!), wie warm wirkt der kalte Feuerbach daneben, wie strotzend vor Gesundheit der kranke Marées“ ist eine von jenen hingeworfenen Geistreichigkeiten, die verblüffen, ohne zu beweisen. Welche Schönheit der Farben leuchtet in diesem Bilde! Wie wirkt das goldblonde Haupt Christi und der rosabraune Körper zu dem kühlen Grau der Mauer, dem kühlen Grün der Natur; welchen vollen, tiefen Akkord geben die schweren, dunkelfarbenen Gewänder der Maria und des Johannes in dem hellen Licht!

Von den vorbereitenden Studien besitzt das Dresdener Kabinett einige Zeichnungen: eine Aktzeichnung zu dem Körper Christi (Mai-Juni 1889), einen edelgeformten Körper; besonders fein ist die Brust und der herabhängende Arm (Lier bemerkt dazu: „seine Kenntnis ist für jeden unumgänglich notwendig, der zu einem wirklichen Verständnis des Meisters kommen will"); Fußstudien und gefaltete Hand (27. September 1890); Gewandstudie zur Maria (24. August 1890) und eine Gewandstudie für eine ursprünglich andere Stellung des Johannes (6. Oktober 1887).

Die Kreuzigung.

DIE Kreuzigung (Abb.65) schildert den der Pietà vorhergehenden Akt des erschütternden Dramas auf Golgatha, Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern. 1891 wurde das Bild in Rom vollendet, die Studien gehen zurück in die Jahre 1888 und 1889. Diese beiden monumentalen Gemälde entstanden also zu derselben Zeit. Die Kreuzigung ist wie die Pietà ein Hauptwerk der neudeutschen Kunst; sie „birgt ein so hohes Stück Menschenwürde, bildet ein Stück Kunst, wie es so selten von Menschenhand geschaffen wurde“ (Fritz Mackensen, Worpswede); darum mußte sie auch verlästert werden, am meisten von denen, die sich als Pächter des Idealismus fühlen. In diesem Gemälde ist ein solcher Reichtum an Einzelschönheiten, eine solche Fülle emsigsten Naturstudiums, daß man vor ihm beständig im Bann gehalten wird; es geht das „Klingersche Fluidum“ von ihm aus, das „auf schwache Gemüter atemversetzend wirkt, stärkere aber mit eigentümlicher Gewalt angreift“. Die Komposition, die Anordnung der Gestalten im Raume ist dieselbe wie im Parisurteil (wie später im Christus im Olymp), statuarisch frei auf gleich hohem Postament, hier einem flachen, mit Quadersteinen gepflasterten Plateau. Aus diesem künstlerischen Grunde sind der gekreuzigte Christus und die beiden Schächer nicht nach traditionellem Schema hoch am Kreuze aufgerichtet; an den aus roh zugehauenen Balken gefügten Kreuzen hängen die nackten Körper nur wenig über Manneshöhe, rittlings auf einem Sitzbrett sitzend und mit den Füßen auf angenagelten Hölzern stehend. Die Arme sind breitgestreckt, nur ein wenig nach oben gezogen. Das künstlerische Prinzip, das dieser Figurenanordnung zugrunde liegt, ist so offensichtlich auf klare monumentale Wirkung gerichtet, daß man sich über die vielen Kontroversen, die sie hervorgerufen hat, nur wundern kann. Daß auch die geschichtliche Wahrheit den künstlerischen Gedanken stützt, ist gewiß sehr lehrreich, aber doch nur von sekundärer Bedeutung.

Die Monumentalität des Gemäldes liegt in dieser klaren Anordnung großartiger Einzelgestalten, die sich durch die Tiefe der Charakteristik, die Stärke



Abb. 65. Kreuzigung Christi. Ölgemälde. Besitzer Architekt Hummel in Triest.

der Empfindung und die Größe der Form dem Gedächtnis einprägen. Diese statuarische Gruppierung gibt dem Künstler Gelegenheit, alles Können von der menschlichen Gestalt aufs äußerste zu steigern, in jeder einzelnen Gestalt die seelische Charakteristik zu isolieren und erschöpfend herauszuarbeiten, Individuen hinzustellen, alles Beiwerk auszuscheiden und die Aufmerksamkeit ganz auf den mimischen Ausdruck der Gestalten zu sammeln. Zugleich wurde das Problem der Klingerschen Malerei weitergeführt, die farbigen Gestalten von freiem Licht umgeben im farbigen Raume als plastisch und wirklich luftverdrängend erscheinen zu lassen.

Wie wenig Klinger in diesen Intentionen verstanden wird, sagen die Bedenken, die selbst von Verehrern seiner Kunst gegen diese „reliefartige" Anordnung, gegen diesen „Mangel an innerlicher Einheitlichkeit" auch der Kreuzigung gegenüber wiederum erhoben werden. Gewiß stehen die Figuren auch im Verhältnis zur Raumweite des Bildes in einer verhältnismäßig schmalen Raumschicht. Daraus zu folgern, daß die malerische Vertiefung in den Hintergrund für die Personen fast vollständig fehle, fordert zu der Bemerkung heraus, sich das Bild doch recht genau anzusehen. Ich kenne kein Gemälde, in dem die Figuren räumlicher erschienen als in den Gemälden Klingers. Daß die Raumschicht, innerhalb der die Gestalten angeordnet sind, immerhin ziemlich breit ist, lehrt ein Blick auf das Bild. Man sehe den einen Schächer ganz rechts vorn, dann Christus, dann die beiden nackten Knechte neben dem zweiten Schächer, und man muß sehen, wie jede Gestalt in einer besonderen Raumschicht steht. Eine ähnliche räumliche Perspektive ergibt die linke Seite von der römischen Kurtisane bis zum Hohenpriester. Jede Gestalt löst sich nach der Tiefe zu von den anderen ab. Das Figürliche noch weiter in die Tiefe zu führen, hätte den künstlerischen Absichten Klingers direkt widersprochen. Daß er einer der größten Meister des Raumes ist, sehen wir an seinen Landschaften. Daß ihm auch nicht an einem dramatischen Ineinandergreifen der Gestalten gelegen sein konnte, lehrt uns gerade die Komposition dieses Bildes. Zunächst bietet es genug Überschneidungen und einheitliche Gruppen, namentlich die der linken Seite. Die beiden Hauptgestalten aber, die Träger des Ganzen, Christus und Maria, stehen vollkommen isoliert, in statuarischer Klarheit (wie die Hera des Parisurteils).

In einer voreingenommenen Auffassung vom Wesen des Malerischen ist man sogar soweit gegangen, die große Farbenskizze (im Besitze des Künstlers) über das ausgeführte Gemälde zu stellen. Weil sie eben als Farbenstudie die Verteilung der malerischen Massen festzulegen hatte, soll sie nun auch

„ungleich malerischer empfunden" sein; ja man hat ihr sogar eine größere Vehemenz im Gefühlsausdruck zugeschrieben. Über dem ausgeführten Gemälde liege dagegen eine Erstarrung; es sei „entschieden mehr zusammengebracht als zusammenempfunden". Aus solchen Urteilen von Klingerverehrern sieht man, wie Klinger in seinen höchsten künstlerischen Intentionen noch mißverstanden wird. Der Entstehungsprozeß des Bildes macht sie uns deutlich genug. Die erste schnelle Fixierung der Komposition liegt in einer Federzeichnung vor (im Besitz von Frau E. Asenijeff). Hier ist die Begebenheit noch ein geräuschvolles Volksschauspiel (wie im Thema Christus): Kopf an Kopf drängt sich unten die Menge; in flüchtigen Federstrichen sind die Hauptgestalten angedeutet. Auf die kleine Federzeichnung folgt die große Farbenskizze. Das Ganze ist in malerischen Massen zusammengehalten, besonders das noch zahlreiche Menschengedränge der linken Seite. Im ausgeführten Gemälde endlich sind die markanten Einzelgestalten aus der malerischen Einheit emporgewachsen; die Menschenmasse links verdichtet sich zu sieben Figuren, die lauter Individualitäten repräsentieren. Die Farbenskizze verwandelt sich in das monumentale Figurenbild. Was will die geschlossene malerische Masse gegen solche Naturnähe der Charakteristik sagen! Wo ist der Gefühlsausdruck vehementer, wo ist er reicher, konzentrierter und individualisierter! Wer könnte die Gestalten einer Maria, einer Magdalena, eines Christus, des Johannes und des Hohenpriesters je wieder vergessen, wenn er sie einmal gesehen hat, diese wunderbaren Charakterköpfe mannigfachster Art, diese hageren Profile, diese scharfen, prägnanten Formen, diese Menschen, die die Nächte in heiligen Schmerzen durchwacht haben. Ein Werk, in dem eine Großheit der Gefühle lebt, in der sich die Inbrunst des Mittelalters und die Formenkenntnis und -freudigkeit der Renaissance mit dem stärksten Geiste unserer Zeit verbinden.

Das Gemälde wird links durch die beiden griechisch-römischen Gestalten, rechts durch den unbußfertigen Schächer abgeschlossen und wie durch Pfeiler flankiert; diese Figuren bestimmen die vorderste Raumschicht des Bildes, sind also für die Tiefenwirkung von größter Bedeutung. In der ruhigen Schönheit griechischer Plastik steht die Griechin (oder römische Kurtisane), scheinbar unberührt von dem gewaltigen Schicksal, das sich hier abspielt, mit ihrem leicht ironischen Lächeln eine Art Salomenatur. Mit besonderer Sorgfalt hat Klinger das helle griechische Gewand ausgeführt (Kreidezeichnung Dresdener Kabinett, Abb. 66), dessen hellfarbener Ornamentstreifen außerordentlich farbig wirkt. Überaus wirksam ist auch der Gegensatz dieser Frauengestalt zur Maria und Magda-

lena, ein feiner Zug, den Klinger den alten Meistern abgelauscht hat; auch diese liebten es, die Gruppierung ihrer heiligen Gestalten durch Gegensätze zu erhöhen und damit der Komposition einen reicheren und großartigeren Charakter zu geben. Auch der römische Krieger daneben, ein athletischer Jüngling mit der Lanze, erinnert an italienische Renaissancefiguren, etwa an den heiligen Liberalis in Giorgiones Madonna zu Castelfranco. Die auf diese Repräsentanten des Heidentums folgende, in einer tieferen Raumschicht angeordnete Gruppe, die in sich am meisten geschlossene der Komposition, vereint die Repräsentanten des Judentums (Abb. 67); zunächst eine engere Gruppe von drei Männern, zwei jüdischen Schriftgelehrten und dem sitzenden Schreiber. Der verbissene, bartlose Pharisäer diktiert mit befehlender Geste; sein Gesicht ist Christus zugewandt; seine ganze Erscheinung ist eifernder Haß. Ein jüdischer Greis mit langem Bart (die Zeichnung des Kopfes in Kreide, eine der vollendetsten Porträtstudien Klingers siehe Abb. 68) neigt sich dem Schreiber zu, und wie zum Beweise seiner Argumentation fingert er in die linke Handfläche. Der schwarzhaarige Schreiber, der wohl die Schrifttafel für das Kreuz schreibt, schließt diese überaus lebendige, von drastischer Mimik erfüllte Gruppe ab. (Für jede Gestalt machte Klinger zahlreiche Kohle- und Kreidestudien, für den Schreiber z. B. nicht weniger als vier Skizzen eines sitzenden Schreibers; Kopfstudien.) Isoliert, psychisch zur Gruppe gehörend und sie nach innen abschließend, steht der Hohepriester, die „kirchenpolitische Behörde“, hoch und hager, mit langem Graubart, in rotseidenem Kaftan und gelbem



Abb. 66. Kreuzigung Christi.
Gewandstudien zur Griechin. Kreidezeichnung.
Dresdner Kupferstichkabinett.
Aus dem Klingerwerk im Verlag v. Franz Hanfstaengl, München.



Abb. 67. Kreuzigung Christi. Linke Gruppe, die Juden.



Abb. 68. Jüdischer Charakterkopf, Kreidezeichnung. Studie zur Kreuzigung Christi.

Gürtel, ein rotes Käppchen auf dem Scheitel, kalt, hart und ruhig die Hände über dem Rücken verschränkt, wie ein Kardinal der römischen Kirche (eine solche Herrschererscheinung gab wohl auch die Anregung);

für ihn, der den unbeugsamen Kirchengedanken verkörpert, vollzieht sich hier nur die Wiederherstellung der verletzten Staatsidee. Hinter der ganzen Gruppe tauchen noch zwei Charakterköpfe auf, ein kahlköpfiger, mürrischer Römerkopf und der eines rothaarigen Juden. Bis ins einzelne wohlerwogen ist die Farbigkeit dieser linken Gruppen, die von der Griechin bis zum Kardinal in den bunten Gewändern, der Verschiedenheit der Gesichtsfarbe, des Haares ein reiches, buntes Farbenspiel ergeben, in dem, wie in einem Orchesterwerk, jede Farbe in Ton und Helligkeit die anderen bestimmt und hebt. In diesen prachtvoll gestimmten Farben, zu denen sich die feine Empfindung für geschlossene, in den Einzelformen sorgfältig durchgebildete Gruppe gesellt, erscheint uns mit dem bunten Spiel der Welt zugleich die Wucht und Macht der kompakten Majorität, die „Welt", die sich mit Grausamkeit, aber Größe des Prinzips gegen die revolutionierende Ein-



Abb. 69. Kreuzigung.
Der gekreuzigte Christus.

zelmacht des Genies durchsetzt; im Gegensatz dazu links zwischen der Mittelgruppe und dem einen Schächer und ganz isoliert der gekreuzigte Christus, allein, mit der weit durchscheinenden Landschaft (Abb. 69).

Die zweite Gruppe des Bildes schließt sich im Zentrum zusammen, die Gruppe der Leidtragenden (Abb. 70), zunächst Magdalena, die Salome (der Evangelien), Johannes und hinter diesen drei, die durch ihre Gebärden eng verbunden sind, als Hintergrundsfolie der eine Schächer am Kreuz in breiter Frontstellung und die beiden nackten Knechte, die sich am Kreuz zu schaffen machen; sie schließen die Gruppe nach rechts ab. Für sich allein steht Maria, bewegungslos wie eine Statue, wie Christus in scharfer Profilstellung und mit diesem korrespondierend. Eine formal und seelisch tief durchdachte Komposition, in der die psychologischen Abstufungen der Teilnahme, von der lächelnden, gleichgültigen Ironie der Griechin bis zum tiefinnerlichen Schmerz, mit höchster Meisterschaft durchgebildet sind.

Die ernste Gestalt des Johannes, des Offenbarungsdichters, trägt wieder die Züge Beethovens; seine Blicke sind starr; er vermag nicht einmal sein Haupt hinzuwenden zu dem Herrn; hart ist sein Antlitz und ohne Trost, aber nicht kühl, sondern von innerem Trotz, in dem sein Schmerz keine Äußerung findet. Diese heroische Beherrschtheit der Empfindung ist noch keine „Kühlheit der Gebärde“, wie man gesagt hat, ebensowenig wie auf der Kreuzigung von Dürers Kupferstichpassion. (Sehr schön sagt Felix Zimmermann: „Johannes schaut in äußerlich starrer Ruhe vor sich hin, aber die ganze Welttiefe einer unendlich mitleidsfähigen Seele spielt auf diesem vibrierenden Antlitz“.) Gemeinsam mit der Salome stützt Johannes die in ihrem Schmerz zusammenbrechende Magdalena. In dieser Figur mit ihrer dramatischen Leidenschaft findet der psychische Schmerz, der die ganze Leidensszene erfüllt, äußerlich seinen mächtigsten Ausdruck. Die Gebärde des Schmerzes, der schräg vorgestreckten Arme und verschlungenen Hände bei zurücksinkendem Haupte, ist wieder eine echt Klingersche Erfindung (wie bei der Kassandra, wie die Handmotive der Pietà). Wie kann man vor so ergreifender Schönheit beseelter Gebärde von „theatralischer Pose“ reden! In dieser Magdalena ist eine wunderbare Sinnenschönheit, die als Macht wirkt; „in ihr schreit der Schmerz des Sinnenmenschen um den Tod der Schönheit“. Die tiefe, leidenschaftlich-schöne, lebenerfüllte Liebe des Weibes bricht hier in wehen, händeringenden Schmerz aus. Ein Vergleich mit einer ähnlichen Gestalt der Renaissance, mit Fra Bartolomeos Magdalena auf seiner Beweinung im Pitti, liegt nahe. Bartolomeos edle, fast anmutige Gestalt ist sinnlich-schöne Form ohne



Abb. 70. Kreuzigung Christi. Mittelgruppe.

rechte Seele, eine schöne Gebärde um der Schönheit willen. Wie weiß Klinger dieser Schönheit tiefe Seele zu geben! Er hat diese Figur auch mit einer augenscheinlichen Liebe vorbereitet. Der in Kreide gezeichnete Studienkopf (abgeb. Kunstwart 16 I), den das Dresdener Kabinett besitzt, ist einer der schönsten weiblichen Charakterköpfe, die aus Klingers Hand hervorgegangen sind; der Ausdruck des Schmerzes, das qualvolle Weh um Mund und Augen sind von einer ergreifenden Schönheit, und die schwellend runden Formen des Gesichtes und das üppige Haar in dem zarten Licht haben eine solche berauschende Lebenswärme, daß man meint, nie einen schöneren Frauenkopf gesehen zu haben. Zeichnerisch ist dieser Studienkopf ein Meisterwerk ersten Ranges und ein Entzücken aller Kenner. Und wie erscheint die ganze Gestalt dieser Magdalena im Bilde: das rote, vielleicht etwas schwere Gewand, das in großen Umrissen die Formen der Gestalt zusammenfaßt (Aktzeichnung zur Maria Magdalena Dresdener Kabinett, Abb. 71), das rotblonde Lockenhaar, das in üppigen Wellen über die fassende Hand der Salome hinabrieselt, der goldbraune Teint, das volle Fleisch der ausgestreckten Arme wirken auf das prächtigste zusammen; die schräg emporgestreckten Arme mit dem Motiv der verschlungenen Hände (gute Naturstudie im Dresdener Kabinett) geben im Bilde einen vollen Akzent.



Abb. 71. Aktstudie zur Marie Magdalena der Kreuzigung Christi. Kreidezeichnung. Dresdener Kupferstichkabinett.

Und nun die beiden Hauptgestalten, Christus und Maria. Was in der Pietà das doppelte Handmotiv, ist hier der Blick dieser beiden Menschen. Daß das Auge Christi mit den verträn ten, im Schmerze fast erloschenen Augen der Mutter zusammentrifft, ist das seelische Hauptmotiv, das über der großartigen Gestaltenreihe schwebt. Wunderbar ist dieses unsichtbare Fluidum seelisch-innerlicher Beziehungen, dieser merkwürdig magnetische Blick. So tief und erschütternd wirkt, so entscheidend ist er wie Wagners große Pausen (im „Holländer" u. a.). Klinger ist darin Meister: wie bei der Kreuzigung Mutter und Sohn, so stehen im „Christus im Olymp" Christus und Zeus einander gegenüber; ähnlich faszinierend ist an der Beethovenstatue der Blick des Adlers, der uns zum Haupt Beethovens gleichsam hinanzieht.

Ein Wort Lionardos sagt: „Wenn du den tiefsten Schmerz darstellen willst, dann male die Gestalt hoch aufgerichtet in tränenloser Erstarrung." *) Damit ist Klingers Maria charakterisiert. Eine hagere, alte Frau, steht die Mutter Jesu (sie ist älter als auf der Pietà) wie zu Stein erstarrt, in tiefem Gram, aber voll Seelengröße und ungebeugt und blickt stumm und tränenlos auf ihr Liebstes hin. Ein besonders feiner Zug ist ihre völlige Isolierung von der Mittelgruppe. Klinger hat sie in schärfstem Profil gegeben; die magere, düstere Gestalt hebt sich in einfachen Umrissen dunkel von dem landschaftlichen Hintergrunde ab. Gerade in dieser Umrißlinie liegt eine Stärke individueller Charakteristik, die in der gesamten Kunst wohl kaum übertroffen wird; sie besonders ist es, die diese Maria zu einer der großartigsten Gestalten der Kunst macht. Maria hat ein schwarzes Umhängetuch über dem hellen Kleid ganz eng an sich gezogen. Den Kopf deckt eine schwarze Haube aus Stoff, darüber ist ein Spitzentuch gelegt, das vorn dachförmig tief über die Stirn herabfällt. Die Vertikale ist fast ausschließlich betont, wie bei der Magdalena das Völlige, das Sinnlich-Schwellende. Die Rückenlinie der Maria, der lange hagere Hals, das fest angezogene schwarze Obergewand, die harten Vertikalfalten des hellen Kleides, die eng angelegten Arme und über die Brust gefalteten Hände lassen an die Körperanschauung der gotischen Plastik denken. Welcher erschütternde Schmerz spricht aus dieser Regungslosigkeit der Vertikalstellung! Die ganze Figur ist „versteinerte Tragik". Ein solcher Schmerz ist wortlos; hier entringt sich kein Klagelaut den harten, zusammengepreßten Lippen, hier rinnt keine Träne mehr aus den dunklen, wie erloschenen Augensternen; selbst die Gebärde ist stumm. Man hat daran Anstoß genommen, daß Klinger diesen äußersten tränen-

*) Carl Schuchardt, Max Klingers Kreuzigung in Hannover. (Hannover 1899.)

losen Schmerz durch „entzündete Lidränder, eingefallene Augäpfel, die die Lidspalte geradezu sich schließen lassen“ angedeutet habe. Keineswegs kann ich finden, daß diese mit den feinsten Mitteln arbeitende Charakteristik mehr an den Verstand, an das Nachdenken, als an das unmittelbare Gefühl des Beschauers appelliere.

Auch Christus ist ganz im Profil gegeben; der rechte Arm des Gekreuzigten ist unsichtbar; man sieht nur den linken, der ein wenig schräg nach oben aus dem Bilde herausführt, in divergierender Richtung zu dem Arme des Schächers. Um das blasse Antlitz fallen goldene Locken. In seiner archaischen Gebundenheit, dem schematisch geordneten Haar, dem gestutzten Bart, dem festen einfachen Profil erinnert dieser Christuskopf an die frühgriechischen Apollostatuen. Aber die Züge sind erfüllt von einem ungeheueren Ernst; in den Augen liegt ein eigentümliches, hellsichtiges Staunen, ein Blick wie aus weiter Ferne, der, ganz erfüllt von einer großen Idee und einer Vision der Zukunft, das unmittelbar Gegenwärtige kaum zu sehen scheint. Und doch liegt neben diesem heimlichen Triumph des Genies noch etwas ganz anderes darin: ein tiefer Schmerz, ein wortloses Mitleid mit den Seinen, mit diesen Menschen vor ihm. Am längsten aber haftet er auf der Gestalt der Mutter, und in diesem Blick liegt eine göttlich erhabene Stille. Neben dem tiefen, klaren Ernst, der ganz Geist ist, dieser Blick voll Wehmut, der ganz Seele ist; in der ganzen Gestalt aber der Triumph des siegenden Gedankens des großen, schöpferischen Einzelmenschen. Das ist Klingers Christusidee. Sie ist moderner, aber im Innersten verwandt mit der Dürers. Dürer ist es gewesen, der eine neue Christusidee gebracht hat, indem er das Leiden und die Ergebung mit Männlichkeit und Stärke durchsetzt und das Wesen Christi auf die stärksten menschlichen Charaktereigenschaften zurückführt. Sein männlicher, kämpfender Christus hat in dem Christushaupt auf dem Schweißtuche der Veronika seinen reifsten Ausdruck gefunden; er ist der gewiß schönste aller Christusköpfe; nie sind ergreifendere Augen dargestellt worden. Das Große war, daß Dürer diesem Kopfe eine neue Tiefe und Innerlichkeit bedeutenden Menschentums gab. Bis auf den heutigen Tag hat dieser Typus seine Geltung nicht verloren, und auch Klinger hat ihn nicht überboten. In seinem Christus ist aber eine ähnliche Heldenhaftigkeit des Kämpfens und Leidens und eine so erhabene, kühle Gelassenheit, die ruhig die angetane Schmach hinnimmt, daß wir hierin die besondere Auffassung Klingers erkennen dürfen.

Die Kreuzigung ist ein Hohes Lied auf die menschliche Charaktergestalt und den menschlichen Körper. Mit der malerisch-plastischen Durchbildung

des Körpers Christi, wie der Schächer und der beiden nackten Schergen hat Klinger einen neuen Maßstab der Körperdarstellung gegeben. Man kann wohl sagen, daß die Modellierung dieser Körper ihresgleichen sucht. Menschengestalten von so anatomischer Wahrheit und lebendiger Wiedergabe des organischen Gefüges, auch in den schwierigen Verkürzungen, hat die deutsche und wohl auch die italienische Kunst nur wenige hervorgebracht. Schon aus diesem Grunde bedeutet die „Kreuzigung" einen Markstein in der Geschichte der deutschen Kunst. Mit welcher erstaunlichen Charakterisierungskunst sind diese nackten Körper (wie schon im Parisurteil) voneinander unterschieden, in Form und Farbe. Der Körper Christi ist feinnervig, die Formen sind „durchgeistigt", der Körper des rechten Schächers ist in seiner strotzenden Muskelkraft erfüllt von animalischen Energien, in denen man die Gewalt des Trotzes noch am Pfahle zu erkennen meint. Überaus sprechend ist die Bewegung, wie er im schrecklichsten Schmerz den Kopf zur Seite neigt und sich aufbäumt, indem er das Kreuz einzieht. An diesem seitlichen Rückenakt ist alles äußerste Muskelenergie. Wie ergreifend wirkt im Kontraste dazu die grausame Qual des langsamen Sterbens in dem müden Neigen des Hauptes. Mit den beiden nackten Schergen, die sich am Kreuz des anderen Schächers zu schaffen machen, hat man nichts anzufangen gewußt, auch nicht mit ihrer etwas absonderlichen Haltung. Psychisch sind sie auch ohne Bedeutung; sie erfüllen nur eine formale Aufgabe, darum also eine nicht minder künstlerische. Die Renaissance wußte derartige künstlerische Erwägung zu würdigen, indem sie mit der Frische der Naivetät das Kunstwerk, das sie schaute, genoß. Wem sonst verdanken die sich tummelnden Aktfiguren auf dem Hintergrunde von Michelangelos Rundgemälde der heiligen Familie in den Uffizien ihre Existenz als der Künstlerfreude an der Schönheit des Nackten. Auch sie haben psychisch nichts zu sagen; ihre formale Existenz bedurfte keiner Erklärung. Die Freude am Nackten, dem „Schönsten, was wir uns vorstellen können", hat auch Klinger in dieser gewaltigen Figurenkomposition geleitet. Wie ihm die Darstellung des menschlichen Körpers „Kern und Mittelpunkt aller Kunst, die alleinige Grundlage einer gesunden Stilbildung" ist, so ist sie ihm im besonderen das A und das O der Monumentalkunst. Daß er aus diesem Grunde Christus, die Schächer und die Schergen nackt dargestellt hat, können freilich die „Kirchlichen" nimmer begreifen, und die im Grunde doch recht komisch und trivial wirkenden Entrüstungen, wie „Profanierung", „abschreckend realistisch" u. a., werden verhallen, soweit sie nicht Cornelius Gurlitt in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" festgenagelt hat. (S. 614—616, gegen die „Kritik" des Leipziger

Pastors Hölscher, die auch Georg Treu in einem in Dresden gehaltenen Vortrag gebührend abgefertigt hat; solcher pharisäerhafte Dilettantismus richtet sich auch von selbst, indem er sich der Lächerlichkeit preisgibt.)

Als Kenner und leidenschaftlicher Bewunderer des menschlichen Körpers hat Klinger eine entschiedene Vorliebe für magere, sehnige Bildungen, die das komplizierte Formenspiel ganz deutlich machen. Die Anordnung der nackten Körper im Raume ist meisterhaft, besonders die Christi und des linken Schächers; jeder Körper gibt nicht nur eine andere Ansicht, er ist zugleich als künstlerisches Mittel der Raumgestaltung in glänzender Weise verwertet durch die klare Betonung verschiedener Richtungslinien. Die Formencharakteristik der nackten Körper unterstützt Klinger durch die feinen Unterschiede der Haut; die Aufeinanderfolge der Leibesfarbe des rechten Schächers, Christi, der beiden prächtig gebräunten Schergen und des linken Schächers beweist schon allein, wie er die harmonische Farbenabstimmung seiner großen Gemälde, das symphonische Ineinandergreifen der Töne abwägt. Die Art, wie sich alle Gestalten in ihrer Farbenzusammenstimmung von der in bläulichen Duft gehüllten Landschaft abheben, bietet dem Auge einen hohen, reinen Genuß.

Hinter dem steinernen Plateau und der farbigen Gestaltenreihe dehnt sich in die Tiefe und die Weite die südliche Landschaft. Dieser Blick von Golgatha auf Jerusalem ist in Wahrheit der entzückende Blick, der sich dem Auge über Siena von der Höhe von San Domenico bietet. Ein Aquarell dieser Landschaft, die Naturstudie zur Kreuzigungslandschaft, schmückte lange Zeit das Vestibül von Klingers Haus (jetzt in Privatbesitz in Lindau). Wie auf dem Parisurteil und der Pietà ist der Landschaft wiederum eine großartige Wirkung eingeräumt, die im Beschauer jenes wunderbare Ferngefühl weckt, das ihm zugleich den höchsten Begriff der Freiheit gibt, wobei aber die Monumentalität der Figuren noch eine Steigerung erfährt. Die Weite der Atmosphäre erdrückt nicht die menschliche Größe. Unmittelbar hinter dem Plateau senkt sich der Blick in ein tiefes Tal, das den stadt- und mauergekrönten Hügel in eine zarte Ferne rückt. Das „blaue Auge“ eines kleinen Sees und weißes Torgemäuer, die tief unten zwischen schwarzen Zypressen aufleuchten, geben an, wie hoch vorn Golgatha und hinten das prachtvolle Jerusalem, die Königin unter den Städten, emporsteigen. Auch das sind Kunstmittel der Raumgestaltung. Auf dem Hügelgelände türmt sich im zarten Fernduft die Stadt mit ihren hochragenden Türmen; über der Hauptbrücke, die sich über gähnendem Abgrund wölbt, erhebt sich ein gewaltiger viereckiger Torturm. Eine schwül-heitere Bläue liegt über diesem reichen südlichen Stadtbild wie die Ahnung eines Un-

heils. Am hellen, grünblauen Himmel, den der Abend schon rosig färben will, zieht ein Schwarm dunkelgrau-silberner Lämmerwölkchen; das ist wie wenn ein Wind anhebt leise dahinzufahren, eine erste Erregung der Natur. In diesem Feinsten der Stimmung ist Klinger unvergleichlich groß.

Klinger hat das Kreuzigungsbild mit einer umsichtigen Sorgfalt, außer in der Farbenskizze in einer Fülle von Studien vorbereitet, wie Dürer seinen Hellerschen Altar. Ganze Figuren, einzelne Köpfe, Gliedmaßen, Draperien sagen, wie jede Form im Bilde vor der Natur genau studiert ist. Das Dresdener Kabinett besitzt von diesen wertvollen Vorarbeiten über ein Dutzend Blätter, unter anderen: drei Arm- und Handstudien zu Christus auf grünem Papier in Bleistift, die Lichter weiß aufgesetzt (29. und 31. Mai 1888), in den Formen peinlich durchgeführt, die feine Muskellage, die Spannung der Haut darüber, die Verkürzung der Arme und Hände (abgeb. in der Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. Bd. IV zu dem Aufsatze von H. W. Singer, Klinger als Maler); dasselbe Motiv auf einem zweiten Blatt, Kopf, Oberkörper und der ausgespannte linke Arm; prachtvolle Modellierung des Brustkastens, die durch die leichte Spannung des Körpers hervorgerufene feine Muskulatur, auf rosabraunem Papier in Bleistift, die Lichter weiß aufgesetzt; auf der Rückseite des ersten Blattes Fußstudien und gefaltete Hände zur Maria; auf der Rückseite des zweiten Blattes eine Studie zum Gewand des Johannes (28. Februar 1889), in Kohle, zwei Frauenköpfe, auf grünem Papier in Kohle; in schwarzer Kreide und Bleistift, die Lichter durch gelben Ocker und rosa getönt, kräftige Umrißzeichnungen (18. Mai 1888); der Studienkopf eines vornübergebeugten bärtigen Mannes, außerordentlich fein in Licht, Form, Ausdruck durchgebildet, in Kreide, Kohle und Deckweiß (Abb. 68); antike Gewandstudie zur Griechin in Kreide, Blei und Deckweiß (Abb. 66, daneben drei Gewandteilstudien; der Studienkopf zur Magdalena, auf rotbraunem Papier in Kohle und Gouache (22. März 1889).

Christus im Olymp.

IM „Christus im Olymp“ (Abb. 72. Wien, Moderne Galerie) hat Klingers Ideal eines räumlichen farbigen Gesamtkunstwerkes seine bisher reichste und großartigste Verwirklichung erfahren*). Wir müssen diese gewaltige Schöpfung mit dem „Parisurteil“ vergleichen, um klar zu sehen, welchen Weg Klinger gegangen ist. Das Prinzip der Figurenanordnung sowohl wie der Gesamtkomposition ist dasselbe; es beruht auf Klingers Erkenntnis vom Wesen der Monumentalkunst. Ähnlich wie dort ist das große Hauptgemälde durch zwei in Nußbaumholz geschnitzte Palmenstämme in ein großes, das Ganze beherrschendes Mittelbild und zwei schmale Flügelbilder getrennt, in denen aber ebenfalls die Komposition des Hauptbildes weitergeführt ist. Unter diesem zieht sich eine figurenreiche Predella hin; die Flügel werden getragen durch zwei Postamente aus grünem Marmor, von deren glatt polierten Flächen sich zwei weibliche Aktfiguren aus parischem Marmor abheben. Das Ganze steht auf einem marmornen Unterbau aus grünem, zum Teil mit karmoisinroten Streifen durchzogenen Marmor aus Bagnère de Bigorre (aus dem auch die Postamente der Salome und Kassandra gearbeitet sind); dasselbe Material bildet den Hintergrund für die beiden plastischen Gestalten. Diese und die Predella sind umrahmt von schwarzem, gelbgeädertem Marmor. Wie das Hauptgemälde von den Seitenflügeln durch Palmenstämme aus Nußbaumholz getrennt ist, so sind diese wieder nach außen von schlanken Palmen aus demselben Holz flankiert. Friesartig, durch ein Mäanderornament geschmückt, schließt der Holzrahmen nach oben das Ganze ab. Mit einer außerordentlichen Feinheit ist dieses Gesamtkunstwerk von Malerei, Rahmenarchitektur und Skulptur in allen seinen Teilen zu einer Farbenharmonie verbunden; der Farbencharakter und die Lichtreflexe der Materialien sind mit der Malerei

*) Hans Merian, Max Klingers Christus im Olymp (Gesellschaft 1897). Emil Höhne zu Klingers „Christus im Olymp“. Gütersloh 1900. Paul Kühn, Max Klingers Christus im Olymp. Leipzig 1897. Paul Schumann, Max Klingers Christus im Olymp. Dresden o. J.



Abb. 72. **Christus im Olymp.** Ölgemälde. Wien, Moderne Galerie.
Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl, München.

zusammengestimmt; so setzen sich die grauen, braunen, gelben und rötlichen Farbentöne des Marmors in der Predella fort. In diesem reich gegliederten monumentalen Aufbau entfaltete Klinger sein ganzes Können, die Riesenleinwand war mit einigen dreißig teils nackten, teils bekleideten Gestalten in Lebensgröße, die Predella mit einem Dutzend nackter Leiber zu füllen. Welche vielseitige Arbeit, welche geistige Überlegung, welche Fülle von Kunst, von Formen, von Charakterdarstellungen, welche Meisterschaft plastischer Gestaltung und welche Sicherheit in der Bearbeitung und Handhabung verschiedener Materialien waren die Voraussetzung für die Entstehung dieses Riesenwerkes.

Und doch hat gerade der „Christus im Olymp" einen schweren Stand, sich im Urteil der Zeit zu behaupten. Wie man das „Urteil des Paris" verlachte, die „Kreuzigung" für frivol erklärte, den künstlerischen Geist dieser Gemälde überhaupt nicht begriff, so ist auch in der Verurteilung des „Christus im Olymp" des Läppischen und Widersinnigen gar viel zu finden. Schon die dem ganzen Werke zugrundeliegende Idee wurde verurteilt. Christus gefolgt von den vier Kardinaltugenden, die ihm sein schwarzes Kreuz nachtragen, schreitet mitten hinein in die olympische Göttergesellschaft; Christus und Zeus sind leibhaftig, Auge in Auge einander gegenübergestellt. Das ist eine weltgeschichtliche Idee, das Zusammentreffen der beiden größten Kulturwelten und die Überleitung der einen in die andere durch die allein unsterbliche, sich nur wandelnde und neuformende Seele in einer Bild gewordenen künstlerischen Vision. Durchaus nicht haben wir es hier mit abstrakter Gedankenmalerei, mit „unklarer Ideen- und Geschichtsmalerei" zu tun, sondern mit einem jener gewaltigen symbolischen Bilder, wie wir sie aus Klingers Radierwerk, aus Blättern wie Zeit und Ruhm, Versuchung, Und doch, Akkorde u. a. kennen gelernt haben, mit einer gewaltigen Phantasieschöpfung von jener Art, wie sie einst in Dante lebendig wurden, der mit ihnen das künstlerische Gestalten der Jahrhunderte nährte. Es ist absurd, Klingers „Christus im Olymp" mit Kaulbachs sechs Darstellungen der Weltgeschichte zu identifizieren, denn hier ist nichts, aber auch gar nichts von jenem gelehrten Apparat gemalter Kulturgeschichte, von jenem theatralisch gehäuften Wust allegorischer Akzessorien. Wohl aber läßt sich der „Christus im Olymp" mit Raphaels Stanzen (der Disputa und der Schule von Athen) vergleichen, die auch weltgeschichtliche, philosophische und kirchliche Ideen in räumliche Bildanschauung umsetzen. Gerade die lebendige Anschauung des Klingerschen Werkes ist bewunderungswürdig. Wie sich gegen den dunklen, mit Figuren gefüllten, von plastischen

Werken gestützten Sockel heiter strahlend die lichte Landschaft hebt, wie großartig einfach und ungekünstelt, wie lebendig und plastisch greifbar die Figuren in den lufterfüllten Raum gestellt sind, wie da alles leise atmet in verhaltenem Leben, das ist eine Monumentalkunst, wie sie nur die italienische Renaissance bisher in ihren reifsten Freskogemälden besessen hat. Klingers Größe, das Inkommensurable seiner Phantasie ist es gerade, abstrakte Gedanken und komplizierte Ideengänge in räumliche Bildanschauung umzusetzen. Der „Christus im Olymp“ ist ein glänzender Beweis dieser Fähigkeit, die uns von Klingers Persönlichkeit den höchsten Begriff gibt. In der ganzen figurenreichen Komposition ist nichts Gedankenhaftes, das sich nicht in klare künstlerische Anschauung umgesetzt hätte. Freilich, weil eine derartige kühne Phantasietätigkeit, für die wir in der Literatur in Dante, in Goethes Faust, in Nietzsches Zarathustra und Karl Spittelers Olympischem Frühling Parallelen finden, in der bildenden Kunst unserer Zeit eine unverstandene und darum unheimlich empfundene Größe ist, wird sie verlästert und verhöhnt. Wenn man Feuerbachs Gastmahl des Plato das einzig gelungene Werk „gemalter „Philosophie“ nennt, wenn ein so kluger Mensch wie Obrist in bezug auf den „Christus im Olymp“ Klinger als „Bildungsgrübler, als nervösen und doch sich abmühenden Malerdilettanten“ bezeichnet und vor ihm wie vor dem „dörrenden Wüstenwind“ warnt, so sieht man eben, daß die Genies immer allein gehen. Mit derartigen Urteilen hat man Feuerbach zu seinen Lebzeiten auch heimgesucht. Der Tatsache widerspricht es aber direkt, wenn Obrist von einer „Kollektivhypnose“ redet, die der „Christus im Olymp“ ausgeübt haben soll; nein, im Gegenteil, er hat sich die allgemeine Anerkennung erst noch zu erobern.

Das „Parisurteil“ ist eine Verherrlichung hellenischer Schönheitsfreude; ein Hauch von Glück und sinnlicher Heiterkeit ist darüber ausgebreitet. Die „Pietà“ und die „Kreuzigung“ sind Gemälde mit markanten Charaktergestalten von tiefem, geistig-seelischem Erleben. Der „Christus im Olymp“ ist seiner Idee nach eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Problem Leben, Kultur, Untergang und Ewigkeit, ganz ähnlich wie die großen Blätter Vom Tode II. Wie uns jene symbolischen Bilder sagten: Das Einzelwesen stirbt, das Ganze lebt, unsere höchsten Menschenwerke, ganze Kulturen, Mythologien, Religionen versinken, aber die Zeit bleibt, die Natur schafft ewig neu, so stellt uns das gewaltige Phantasiebild des „Christus im Olymp“ in einem Monumentalwerke vor Augen, wie über eine Kulturwelt, eine Götterwelt die „Götterdämmerung“ zwar herabsinkt, wie aber die lebendige Seele der Menschheit

zu neuen Welten gelangt, wie aus dem Alten sich Neues gebiert. Es ist ein evolutionistischer Gedanke, der der Komposition zugrunde liegt. In der Gestalt der „Psyche“, der Menschenseele, die von Eros zu Christus sich wendet, hat Klinger ein allgemein verständliches, durchaus nicht ergrübeltes Symbol für die Umwandlung der Gesinnung bei Beginn der christlichen Ära gefunden. Was Christentum und Griechentum im besonderen unterscheidet, ist, daß sich das Wesen der Liebe gewandelt hat; daß sie „sublimer“ geworden ist, ist die feinste Frucht des Christentums. So nimmt auch Psyche zwischen Christus und Eros die Mitte des Bildes ein, das ursprünglich sogar ihren Namen führen sollte.

Wie die Figuren der Kreuzigung lassen sich die etwa dreißig Gestalten des Hauptbildes (sechzehn sind in voller Gestalt wahrzunehmen) wieder in einzelne Gruppen zerlegen, ohne daß die in allen Teilen und Verhältnissen umsichtig abgewogene Gesamtkomposition auseinanderfiele. Auf der linken Bildfläche ordnen sich drei Gruppen an, deren einzelne isoliert stehende Gestalten sich klar voneinander auf der blumigen Halde abheben, die wiederum wie bei dem Parisurteil und der Kreuzigung eine Art ideale Schaubühne darstellt, auf der die Gestalten von freiem Licht umgeben stehen und sich bewegen. Auf der linken Bildhälfte wird sie im Mittelgrund durch eine Rosenhecke bis zu halber Menschengröße abgeschlossen, rechts zieht sich das Landschaftsbild weiter hinauf bis in die äußerste Tiefe des Bildes. Die Gestalten hat Klinger also wieder in der verhältnismäßig schmalen vorderen Raumschicht angeordnet; das Prinzip monumentaler, meinetwegen statuarischer Wirkung ist also unverkennbar. Es kommt doch wahrhaftig nicht darauf an, die Figuren bis in die letzte Tiefe zu führen, wohl aber, sie in der vorderen, sich in die Breite ziehenden Raumschicht auch wirklich räumlich-plastisch erscheinen zu lassen. Ganz links im Bilde vorn stehen die vier christlichen Kreuzträgerinnen, in lange dunkelfarbige Gewänder gekleidete ernste Frauengestalten (Frömmigkeit, Enthaltsamkeit, Duldsamkeit, Gerechtigkeit), die je zwei und zwei dem Heiland zeremoniös das Kreuz nachtragen. Dieses dunkle Kreuz, das schräg in das Bild schneidet (die eine Gestalt hat es geschultert, eine vordere faßt es mit den Händen, die beiden anderen berühren es leise, vielleicht zu graziös), wirkt in der Komposition etwas zu hart. In Kontrast gestellt zu diesen bekleideten Frauen sind die drei nackten Göttinnen, die einst um den Preis der Schönheit stritten (Abb. 73). Sie stehen in einer etwas tieferen Raumschicht, Pallas Athene zwischen den beiden christlichen Frauenpaaren, Aphrodite und Hera zwischen dem rechten und Christus. So ordnen sich diese sieben Frauengestalten in einem

kubischen Raum statuarisch an. Mit verächtlichen Blicken betrachten die drei Göttinnen die Fremdlinge; sie sind Porträtfiguren wie auf dem Parisurteil; Pallas Athene, über deren Antlitz ein höhnischer Zug gleitet, ordnet ihr goldenes Haar (wie auf dem Parisurteil), Aphrodite, die sich hochmütig abwendet, blickt mißtrauisch und verächtlich über die Achsel rückwärts auf die seltsamen Gestalten, Hera, deren reifer Frauenleib der



Abb. 73. Christus im Olymp.
Pallas Athene, Aphrodite, Juno und zwei christliche Kardinaltugenden.

schönste weibliche Akt des Bildes ist, steht wie das keusche Weib auf dem Parisurteil im Bewußtsein ihrer Schönheit hoch aufgerichtet, die Arme in die Hüften gestemmt. An diese Doppelgruppe der Frauen schließt sich die deutlich aus der Komposition hervortretende Mittelgruppe Christus und Psyche. Die hagere, goldblonde Gestalt Christi, in langem, goldbrokatnem Talar, mit goldblondem Lockenhaar und Bart, zu seinen Füßen die nackte Psyche ist die deutlichste, alles be-

herrschende Vertikale des Bildes; er ist ein goldgelockter König, der als milder Herrscher den Olymp betreten hat. Psyche, die flehend und hingebend zu ihm aufschaut, hat mit beiden Händen die rechte Hand Christi umschlossen; seine Linke hält er segnend über ihrem Haupte. Diese Geste läßt aber noch eine zweite Deutung zu: sie ist zugleich eine Abwehr gegen



Abb. 74. Christus im Olymp. Psyche, Amor und Bacchus.

den Willkommenstrunk, der Christus von Bacchus dargereicht wird. Die Haltung Christi ist gemessen, fast starr; seine Augen schauen weder die kniende Psyche — er weiß sie geborgen —, noch Bacchus, noch Eros, der sich mit einer heftigen Gebärde des Zornes von ihm wegwendet (Abb. 74), sondern den Göttervater Zeus. So erweitert sich die Gruppe Christus-Psyche zu einer größeren, zu einer großartigen, in der sich die

psychischen Beziehungen wie ein reiches Gewebe durcheinanderziehen. Wahrlich, eine bedeutsamere, motivenreichere Gruppenbildung kann man sich nicht so leicht denken. Alles beherrschend, selbst das zarte Psyche-Motiv, ist die frontale Gegenüberstellung Christus und Zeus und der tiefe, bedeutungsvolle Blick, den beide austauschen; es ist derselbe ergreifende Schicksalsblick, den auf der Kreuzigung Christus und Maria ineinandersenken und wiederum der höchste und gewaltigste psychische Ton in dem Riesenwerk. Die Macht einer ungeheueren Entscheidung liegt in diesen erschütternden Augenblicken, so daß das ganze figurenreiche Schauspiel zu diesem Motiv wie begleitende Akkorde wirkt. Christus schreitet langsam, sein Schreiten ist mild; Veilchen sprießen unter seinem Tritt aus der Blumenau hervor; aber dieser Schritt der Milde hat doch etwas Unaufhaltsames, Unabänderliches, wie der Schritt der „Zeit". Durch Milde Sieger, das ist das Verhängnis, das über die olympischen Götter hereinbricht. Diese Milde liegt in der ganzen Gestalt Christi, in Blick, Stirn, Mund, in dem goldblonden Haupt, das sie wundersam durchgeistigt. Ganz gewiß ist in dieser Erscheinung nichts „Krankhaftes", durch Askese Abgezehrtes, wie einige bemerkt haben. Dionysos, der Gott des Weines und der Sinnenfreude, ist ein schöner, dunkellockiger Jüngling mit etwas verschwommenen Augen; in Haltung und Handbewegung, in der Unsicherheit, mit der er Christus die gefüllte Schale entgegenhält, ist der Zustand des Rausches (wie auf Michelangelos Bacchus) deutlich gemacht. Und nun Amor und Psyche. Es hat mit ihnen, die einst so dauernd um ihre Liebe gelitten, einen schlimmen Ausgang genommen, und Jupiters Wort aus Apulejus' Märchen: „Niemals soll Amor von dir weichen, sondern ewig wird eure Verbindung währen" hat sich nicht erfüllt. Hevesi hat ganz witzig gesagt, daß sich hier ihre Ehescheidung vollzieht und daß Psyche im Begriff ist, eine neue Ehe einzugehen. Sie ist von der Erscheinung Christi ganz gebannt. Aus dem Kreis der Götter, von der Seite Amors weg ist sie ihm entgegengestürzt; demütig, ahnungs- und sehnsuchtsvoll ist sie vor ihm niedergesunken, und aus seiner Hand, die sie umfaßt, erwartet sie, inständig bittend, die heilige, die erlösende, sich selbst opfernde Liebe. Von der Seite Amors ist sie geflohen; ein Zipfel ihres blauen Gewandes hat sich bei der heftigen Bewegung der Abkehr um das Bein des Gatten geschlungen, das letzte, was sie mit ihm noch verbindet. Man könnte dieses allegorische Gewandmotiv vielleicht „ergrübelt" nennen; jedenfalls aber ist es so unauffällig, daß es die bildliche Anschauung nicht stört. Amor und Psyche haben sich in ihrem Wesen aber auch gründlich gewandelt; sie sind nicht mehr die

anmutigen Gestalten des Apulejus, sie erinnern in nichts an die liebliche Gruppe im Kapitolinischen Museum, an den Praxitelischen Erostypus, an die Gestalten Canovas und Thorwaldsens. Psyche hat die Anmut der körperlichen Erscheinung eingebüßt, sie hat gelitten, und in ihrem Antlitz ist wissender Harm und Mitleid; es weiß von Tränen und Kümmernissen, aber aus diesem verschleierten Weh bricht der Strahl einer neuen Liebe; die heidnische Psyche ist eine christliche geworden. In ihr ist die selbstlose Liebe rührend verkörpert. Dieser bittende Blick, diese tränenvollen großen Augen, das stumme Leid um den leise lächelnden seelenvollen Mund sind von einer wunderbar ergreifenden Reinheit. Daß man diesen Frauenkopf „seelisch unbedeutend" nennen kann, darf freilich nicht verwundern, wenn auch Klingers beide Marien und die Magdalena, denen sich diese Psyche ebenbürtig zur Seite stellt, vielen nichts zu sagen haben. Die Psychegestalt steht im schärfsten Kontrast zu dem Amor. Aus dem schalkhaften geflügelten Knaben ist der Gott der sinnlichen Liebe geworden, den Klinger als reifen Jüngling darstellt. Mit einer heftigen Gebärde des Widerwillens wendet er sich von Christus ab. Mit bösem Blick, bleich und fahl vor Wut bis in die Lippen, sucht er ihm, mit dem Arm weit ausholend, sein Bündel bunter Pfeile in die Brust zu stoßen; doch Christi milde Hoheit hält auch ihn in Bann. Er ist ein derber, roher Bursche, von unedler Gesichtsbildung, unwirsch und gewalttätig, der entschiedene Antipode von Christus und Psyche, der Mensch der sinnlichen, selbstsüchtigen Liebe, der leidenschaftlichen Liebesbrunst. Der Dualismus in der Liebe, verkörpert durch Amor und Psyche, kommt der Menschheit erst durch das Christentum zum Bewußtsein, — eine zweifelhafte Errungenschaft. Unter diesem christlichen Gesichtswinkel wird der Liebesbegriff ins Häßliche verzerrt. Wie ein gehetztes Wild sucht Psyche, die „Seele", nun bei Christus Schutz vor dem Menschen, der die Liebe nur als Fleisch genießt. Aus dem holden Knaben, der einst so schön gewesen, daß er schlafend Psyche zur Zärtlichkeit entflammte, ist ein geiler, wilder Bursche geworden, von dessen Joch Christus die abgehärmte „Seele" befreit. Wie schön ist in der Psyche ausgedrückt, daß ein langes, dunkles Ahnen nun plötzlich lichte Wahrheit geworden. Dieses unendlich dankbare Aufschauen der nach langen Qualen Erlösten, Dankerfüllten hat nur noch Ed. v. Gebhardt in seiner „Erweckung des Lazarus" gleich ergreifend dargestellt. Zeus, Amor und Psyche sind die drei, welchen die Bedeutung der Situation voll zum Bewußtsein kommt, während die anderen Götter in ratloser Bestürzung verharren. Auf schmucklosem weißen Marmorthron sitzt der

Göttervater, Christus gerade gegenüber. Er ist nicht mehr der kraftvolle Zeus des Phidias, sondern ein Greis, dem das Fleisch an den Gliedern welkt, aber noch in seiner Greisenhaftigkeit von einer Hoheit, die Ehrfurcht gebietet. In diesem Haupt mit den wallenden weißen Locken und dem flammenden Blick unter den düsteren gerunzelten Brauen, der edlen Bildung des Profils und des gewaltigen Schädels lebt noch ein Göttliches (Abb. 75). Wunderbar ist es, wie Zeus blitzartig die Erkenntnis kommt, daß er am Ende seiner Herrschaft steht, daß seine Kraft gebrochen ist, daß der blonde milde König nun an seiner Statt herrschen wird. Vor Entsetzen zurückprallend, das Haupt ein wenig gesenkt, mit düster zusammengezogenen Brauen und vor Zorn gerunzelter Stirn heftet er seinen Blick auf die Gestalt Christi, und von Todesangst erfaßt erbleicht er, sein weißes Haar fliegt gesträubt zurück, „als ginge ein Sturmhauch vor dem stillen Manne her". Wie in verhaltener Wut greift er mit der Rechten in die schlaffe Haut der linken Hüfte. Geängstigt lehnt Ganymed, der Liebling des alternden Gottes, zwischen seinen Knien und schmiegt sich, mit seinen träumerisch-sinnlichen Augen an seinem Antlitz hängend, an ihn. Eine vollendete Gruppe eines Greisen- und Knabenkörpers; das rosige Fleisch des Knaben hebt sich von der steinalten, grünlich-fahlen Haut des Greises ab. Ein wenig seitlich davon, ganz vorn im Bilde steht mit weißem Heroldsstab Hermes, eine herrliche dunkle Rückenaktfigur, den Kopf beobachtend nach Christus wendend. Rechts von ihm schließt die schöne Gruppe Apollo und Diana die Komposition ab. Apollo, dem Klinger einen feurig-temperamentvollen Beethovenkopf gegeben hat, hat die in weit fließende Gewänder gekleidete Schwester, der die seltsame Erscheinung die Sinne getrübt hat, in den Armen aufgefangen; wieder eine schön geschlossene Gruppe dieser beiden herrlichen Gestalten, groß geschaut, von antiker Anmut und Würde. Im Gegensatz zu der statuarischen Isoliertheit aller Gestalten links bis zu Amor werden diese rechten mit der mannigfaltigen Gestaltenfülle des Hintergrundes, den Nymphen, Faunen, Satyrn, dem frohen Völkchen des Dionysos, die auf heiterem Wiesen-



Abb. 75. Christus im Olymp. Kopf des Zeus und Ganymed.

plan ihr neckisches Spiel treiben, sich zausend und küssend am Boden wälzen, zu einer malerisch geschlossenen Gesamtgruppe verbunden (ähnlich ist die Komposition der „Kreuzigung“). Der mächtige Körper des Hermes erfüllt dabei die bedeutsame Funktion der Raumbildung. Die Apollo- und Dianagruppe wird durch den Hintergrund in ihrer Wirkung allerdings beeinträchtigt, da gerade dieser sich am wenigsten räumlich in die Tiefe schiebt und diesen Teil des Bildes etwas verschwommen erscheinen läßt.

Auf dem linken Flügelbild sehen wir zwei nackte Bacchantinnen erschreckt davoneilen; im Fliehen schauen sie sich noch nach Christus und den Kreuzträgerinnen um. Klinger hat sie ganz eng zusammengedrängt, so daß sie sich in ihren Bewegungen hemmen müssen, sich räumlich auch nicht genügend voneinander abheben; ihre Bewegungen, der große taktmäßige Rhythmus der Beine und die ganze Haltung der Körper sind das Eigentümlichste an ihnen, eine besondere Art von Gebärden, an die man sich wohl erst gewöhnen muß, die zwar an die Bacchantinnen der attischen Reliefs erinnern, aber doch wieder ganz neu sind. Von unten herauf wird ein Schwarm von Armen und Elenden sichtbar, die, aus der Niederung emporsteigend mit flehend gehobenen Händen dem neuen Lichte zustreben. Die Gegenüberstellung der beiden Weltanschauungen sehen wir also hier in einer ergänzenden Variante. Der rechte Flügel enthält noch einige Götter, die den ganzen Vordergrund bis an den Rand einnehmen. Pluto, der Unterweltsgott, ein dunkelbärtiger, derber Gesell, ruht in tiefstem Schlafe im Schoße seiner Gattin Persephone, die in starrer Unbeweglichkeit, mit dem düster-großen Blick der Seherin dem Verhängnis entgegenschaut. Hinter ihnen beugt sich, täppisch mahnend, der alte Hephästos ihm zu, und oben auf einem Felsenabhang steht Ares, im bunten Soldatenrock, seine Klinge prüfend.

Welche Flut von Schmähungen haben die Gegner des Bildes über alle diese Gestalten ausgegossen; sie geben eine liebliche Blütenlese; die zensierenden Schulmeister erteilten dem Künstler ihre Lektionen; festgeprägte Typen der griechischen Mythologie dürfte er nur „modifizieren, nicht subjektivistisch karikieren“. Diese „korrupten Götter“ waren eine unwürdige Auffassung einer der größten Epochen in der Geschichte der Menschheit. Der welke, hilflose Zeus wurde als ein „ekelhafter Alter“ bezeichnet. Den Göttinnen warf man „unschöne Sinnlichkeit“ vor; an der Hera vermißte man die Ähnlichkeit mit der Juno Ludovisi (auf die versteht sich bekanntlich jeder Akademieschüler); das Motiv der eingestemmten Arme, die „Körperschaustellung und der unbedeutende Gesichtsausdruck“

wiesen eher auf die Venus Pandemos als auf die keusche Gattin des Zeus. (Konsequenterweise muß dieser Herr auch das Urteil des Paris verurteilen.) Und die rührende, feine Gestalt der Psyche wurde für eine „grinsende Fratze“ erklärt. Diese vollkommene Ratlosigkeit gegenüber einem Monumentalwerke der Kunst wird heute noch nicht geschwunden sein; und der Bildungsphilister wird sich auf diese seine Weisheit immer noch etwas zugute tun. So hat er es schon mit Feuerbach gemacht, mit Böcklin, mit Courbet und Millet. Die große Kunst findet die Seelen der Menschen immer klein, ist doch der Mensch der akademischen Normalbildung durch den Kunststil der Antike und der Renaissance so vollständig in Fesseln geschlagen worden, daß er das lebendige Leben um sich gar nicht mehr sieht, die lebenden Menschen, die individuell ausgebildeten Physiognomien, die Charaktergestalten, Männer, Frauen, Greise, Jünglinge. Es ist das Kennzeichen des großen Künstlers, daß er dem Leben gegenüber wieder naiv wird und sieht. Er sieht die Menschengestalten seiner Zeit und bildet sie nach in ihren Formen und ihrem seelischen Ausdruck, wandelt sie leise um in seinem Sinn und wird zu einem neuen Menschengestalter, zu einem prometheischen Künstler. Er geht von diesen Menschengestalten um sich aus, er beobachtet sie, studiert ihre Physiognomien, ihre Formen, forscht nach ihren Charaktereigenschaften, nach der Besonderheit ihres Seelenlebens und in den Menschen seiner Zeit erkennt er das alte Lied vom Glück und Leid der Menschheit, sieht er die Akteure des Welttheaters. Was haben die Künstler der Renaissance anderes getan; was hat Dürer groß gemacht? Das lebende menschliche Individuum mit seinen körperlichen und seelischen Sonderheiten wurde für die Kunst erobert — das ist das Problem der Renaissancekunst. Es ist das Kennzeichen jeder großen schöpferischen Kunstepoche, daß es neue aus der Zeit der Naturanschauung hervorgegangene Menschentypen in die Kunst einführt; zuletzt tat dies noch das Rokoko in den zarten Typen Watteaus. Die Phantasie jener zahlreichen Krittler des „Christus im Olymp“ konnte sich eben gar nichts anderes denken als schwächliche Nachahmungen antiker Gestalten und der Schönheitstypen der Hochrenaissance (nicht der Frührenaissance). Diese aber haben wir zu Haufen, und wem sie gefallen, mag sich daran ergötzen. Wenn aber von den Klingerschen Gestalten behauptet wird, daß den Köpfen die Wahrheit, die Naturtreue, die Schönheit fehle, daß bei den meisten der seelische Ausdruck nicht oder nur nebelhaft angedeutet sei, daß sie einförmig, im Gesichtsausdruck nicht individualisiert und minderwertig seien, so kann man nur sagen, daß die Menschen voll-

kommen verlernt haben, individuell zu sehen. Wir haben Klinger als einen Meister in der Darstellung von Charakterköpfen kennen gelernt, wie es wohl wenige seinesgleichen gibt, in seinen Radierzyklen, in der Pietà, der Kreuzigung. Die große Zahl von Charakterköpfen des „Christus im Olymp" reiht sich diesen würdig an. Man muß sich nur hineinvertiefen; man muß sich nur die ganz kleine Mühe nehmen, jeden Kopf einzeln zu betrachten, ihn aus seiner Umgebung isolieren. Und wem das noch nicht genügt, betrachte die lebensgroßen, in Kreide gezeichneten Studienköpfe. Noch einmal: dieses Haupt des Zeus ist von einer ehrfurchtgebietenden Größe, das goldblonde Haupt Christi ist von einer milden Klarheit und stillen Majestät, allerdings wohl nicht für den, der Charaktergröße und seelische Schönheit nur im Pathos zu sehen gewohnt ist. Man muß eben ein Gefühl für die Nuance haben, für die feinen Regungen des Psychischen, wenn man vor Klingerschen Figuren steht. (Es ist bei seinen plastischen Werken nicht anders.) Dann wird man auch an den vier Kreuzträgerinnen nicht die Besonderheiten der Charakteristik vermissen. Wie hat man sich über die „hochmodernen" Frisuren und Gewänder aufgeregt. Daß ein Botticelli, Mantegna, Ghirlandajo dasselbe getan haben und daß wir heute diese Naivetäten als besonders frischen Reiz genießen, wird da nicht bedacht. O, wie beneidenswert gebildet sind wir heute. Jeder einzelne Kopf der Kreuzträgerinnen ist ein weiblicher Charakterkopf von großartigem Ernst, von einem wunderbar tiefen Ausdruck um Augen und Mund, von einer Innerlichkeit, die fast etwas Wuchtendes, Düsteres hat. Man studiere dann einmal an allen Gestalten die Augen; in jedem ist ein anderer Ausdruck, aus jedem bricht ein besonderes verhaltenes Seelenleben. Der Schöpfer der Salome und Kassandra verleugnet sich da nicht. Die verschwommenen, in dunkle Lebensglut versunkenen Augen des Dionysos, das leere große dunkle Auge der Proserpina in dem strengen bleichen Antlitz, die herbe reife Schönheit des Junokopfes, das vornehme Profil der Pallas, das süße Gesicht des Ganymed mit dem sinnlichen Blick, der temperamentvolle blonde Beethovenkopf des Apollo, das sind feinste Züge individueller Charakterisierung, herrliche, der Natur abgelauschte Schönheiten. Dasselbe gilt von den Gebärden und Gesten; auch hier ist Klinger, wie wir schon oft sahen, ein Erfinder, ein Neuentdecker wie Rodin. Man denke nur an die Handmotive der Kreuzigung, die Schmerzgeste des befreiten Prometheus, der Kassandra, an die übereinandergelegten Hände der Salome. Wenn etwas in Klingers Kunst vom Geist der Antike inspiriert ist, so ist es die Gemessenheit seiner Gebärdensprache. Grundsätzlich vermeidet er in der Malerei die Darstellung

der dramatischen Aktion, des starken Affekts. Die Gestalten dieses Bildes mögen dem ungeschulten Auge anfangs steif und eckig erscheinen; es vermißt die schönen Schaustellungen üppiger Körper, die wohlabgerundeten Posen des Stehens und Hinlagerns, die selbstgefällige Geste des schön gerundeten Armes. Sie haben vielmehr etwas Sprödes; sie sind herb, von einer Magerkeit der Formen, die unter der Haut die Muskulatur erkennen läßt, individuelle Körper, wie Klinger sie gesehen hat, mit dem plastischen Stilgefühl durchgebildet, das in der römischen Luft gereift war. Das Nackte feiert in diesem figurenreichen Werk abermals einen Triumph. Einzelne Verzeichnungen darf man ruhig zugeben: das linke, zu seitlich gewendete Knie der Juno, die schräge Hüfte der Aphrodite, der Ansatz des linken Schenkels am Körper der Pallas, die Verkürzung der linken Hand des Dionysos. Das großartige Können Klingers, seine Meisterschaft in der Beherrschung der menschlichen Form bleibt bestehen.

Wie die Gestalten im einzelnen, hat man auch die Komposition als „unzulänglich“ verurteilt. Kein malerisches Ganzes, keine Rhythmik einer bewegten Komposition, das Schema der reliefartigen Aneinanderreihung, ein gemalter Statuenpark, Mangel an Handlung, das sind so ungefähr die Urteile über die Komposition des Hauptbildes. Sie beruhen wiederum auf einer vollständigen Verkennung von Klingers Absicht der Raumgestaltung. Wie man aber dieses Bild, ebenso wie die Kreuzigung „luftlose Malerei“ nennen und Klinger „Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des Kolorits“ vorwerfen kann, kann nur der sagen, der einseitig in eine bestimmte Art von Malerei verrannt ist. Daß auch die Aufgabe der Malerei Raumgestaltung ist, scheinen heute nur wenige einzusehen. Und daß bei der gewollten statuarischen Isoliertheit diese Figurenkomposition eine besondere Art von Rhythmus durchzieht, daß die Gestalten auf dieser idealen Freibühne untereinander agieren und sich die seelischen Beziehungen zwischen Einzelgestalten und Sondergruppen mannigfaltig durcheinanderspinnen und die ganze Riesenfläche in den Verhältnissen ihrer einzelnen Teile mit großer Umsicht abgewogen ist, vermögen nur diejenigen nicht zu sehen, die in dramatischen Aktionen, starken Verkürzungen, willkürlichen Übertreibungen, Hervorheben einzelner Teile und im Arrangieren wirkungsvoller Gruppen und Posen eine einheitliche künstlerische Komposition erkennen wollen. Wie weiß Klinger durch die feine und ungezwungene Linienführung der Körper, durch ihre verschiedenen Richtungsachsen und das Gegenspiel der linearen Kräfte den weiten großen Raum rhythmisch-harmonisch zu beleben, ein Kräftespiel menschlicher Körperformen im Raum zu entfalten, das allerdings frei ist von jeder Konvention.

Dieser Raum, den die Gestalten bevölkern, die olympische Phantasielandschaft ist mit diesen zu einem groß gesehenen, untrennbar-einheitlichen Kunstganzen verschmolzen, wie Figuren und Landschaft des Parisurteils und der Kreuzigung, durch den raumerfüllten, von zartem Lichtdunst gesättigten Äther. Wie Klinger die Stimmung der Figurenszenerie in der Landschaft wiederklingen läßt, in der besonderen Art ihrer atmosphärischen Stimmung, haben wir schon bei den früheren Gemälden gesehen. Hier liegt über der prachtvollen paradiesischen Landschaftsvision ein unbestimmter Schleier, eine bange Schwüle wie vor dem Sturm. Ein bunter Blumenflor bedeckt den kühlen, bläulich-grünen, zarten Wiesenplan, auf dem die Gestalten stehen. Farbenprächtige Tulpen blühen um Zeus weißen Marmorthron, Hyazinthen, Maiblumen, Alpenveilchen, weiße Sternblumen, schlanke zierliche Gräser und Blätter sprießen weit und breit; unter den Tritten Christi sprossen zahllose Veilchen. Im linken Flügelbild prangt ein prächtiges Narzissenbüschel mit seinen gelben Sternenaugen. Dieses Pflanzenkleinleben ist mit einer Liebe und Sorgfalt ausgeführt wie wir sie von Dürer und Thoma kennen. Man mag wohl mit Recht einwenden, daß sich diese Liebe zum Detail, diese feine minutiöse Ausführung der Blütenkelche und schlanken Grashalme mit dem Freskostil der Wandmalerei nicht vertrage, daß man sie doch nicht sehe, wenn man den besten Gesamteindruck hätte, der einen ziemlich großen Abstand vom Bilde nötig macht. Erst in unmittelbarer Nähe kann man sich in die erstaunliche Fülle von Details vertiefen, die Klinger in das Bild hineingearbeitet hat. Es ist richtig, daß sich nirgends ein Standpunkt gewinnen läßt, von dem aus man das ganze Werk übersehen und zugleich in allen seinen Einzelheiten auf sich einwirken lassen kann. Aber ist dieser Einwand gravierend? Kann man ihn nicht auch gegen die Parthenonskulpturen erheben? Fühlen wir uns nicht besonders glücklich im Kunstgenuß wenn der Nahblick immer noch neue Schönheiten und feinere Formen, Linien und Farben entdeckt? Der blumige Wiesenplan ist nach hinten von einer dunklen Myrten- und Rosenhecke abgeschlossen, die in reicher Blüte steht. Sie dient den hellen nackten Körpern als Hintergrund. Ein hoher Baum, der vom Rahmen oben durchschnitten wird, begrenzt links das Landschaftsbild; in den Wipfeln einer Palme daneben wiegen sich muntere Putten, „als wären sie Paradiesvögel" (Puttenstudie im Dresdener Kabinett, Abb. 76). Rechts hinauf zieht sich die liebliche Bergeshalde in sanfter Hebung den von dunklem Lorbeer bewachsenen Tempelberg hinan, von dessen Höhe ganz aus der Tiefe des Bildes durch einen dämmerigen Pinienhain in Weiß und Rot die Säulen des Göttertempels



Abb. 76. **Christus im Olymp.** Puttenstudie, Kreidezeichnung. Dresdener Kabinett.

schimmern, der in dem duftigen Gewölk des Himmels verschwindet. Die dunkelgrünen, festgeschlossenen Kronen der Pinienbäume bilden einen langen, raupenartigen Horizontalstreifen, der die Vertikale der Myrten- und Rosenhecke links unten nach rechts oben wieder aufnimmt und abschließt. Das schwere vorlagernde Lorbeergebüsch schafft energisch Raum, indem es die beiden Parallelstreifen schräg verbindet. Auf diese drei Linien läßt sich die ganze Landschaft zurückführen, die in ihrer blühenden, paradiesischen Pracht, in ihrem Reichtum an Farben, in ihrer Fülle von Licht, Luft und ihrer Raumweite als eine der wunderbarsten künstlerischen Visionen erscheint. J. Kurzwelly weist darauf hin, daß im 28. Gesang von Dantes Purgatorio, die Beschreibung des „Paradiso terrestre" (besonders die Verse 109—120 und 139—144) Klinger inspiriert haben könnte. Tief unten, vom fernen Horizont her, wogt leise, schläfrig das unendliche Meer an das Gestade dieses Göttergartens, dessen balsamische Luft in weichen Schleiern aufsteigt und sich mit dem heraufziehenden Gewölk mischt. Und in weißen Dämpfen wallt es vom Meere auf, in dunstigem, schwülem Broden zieht es über das in der Ferne aufschimmernde Blau der Meeresfläche hin, und die grausilbernen, zart gefärbten Wolken ballen sich zusammen; unaufhaltsam drängen sie herauf; schon mischt sich drohendes Grau dazwischen. Es ist wie ein schwerer, banger Atem in der von Blumendüften gesättigten Atmosphäre. Die klassische Götterdämmerung bricht herein.

In der kolossalen Figurenmalerei der dunkelfarbenen, fahl beleuchteten Predella schuf Klinger eine gewaltige Kontrastwirkung zu den stehenden lichten Gestalten in der paradiesischen Landschaft des Hauptbildes. Die farbige Marmorumrahmung und die beiden seitlichen Marmorskulpturen, die sich hell abheben, geben den mächtigen tragenden Sockelbau. Dargestellt ist eine Szene aus dem Tartarus, das Erwachen der Titanen. Unter den leisen Tritten Christi sind unten in der Nacht der Unterwelt die fahlen Körper der Giganten aus langer Nacht erwacht. In der gewitterdüsteren Unterweltsstimmung sehen wir die sich aufreckenden, in den Gräbern erwachenden, aus dunklen Abgründen emporsteigenden Gigantenleiber mit den höhnisch und brutal verzogenen Gesichtern, den zusammengekrümmten, krampfhaft gebogenen Leibern. Ihr wilder Haß gegen die Olympier entflammt von neuem, und so wie sie von diesen dereinst nach furchtbarem Kampf in die Dunkelheit gebannt wurden, werden sie jetzt in glühendem Rachedurst die Fundamente des Olymp untergraben. In dieser Titanenrevolte ist eine menscheitgeschichtliche Erscheinung symbolisiert, die stets auftritt, wenn eine Kultur abstirbt

und eine neue im Werden ist, also in den gärenden Zeiten des Übergangs. Die „neuen Ideen" werden wohl von der unsterblichen hellsichtigen Psyche (der zart und fein organisierten Menschenseele) in ihrer Größe und segenbringenden Wahrheit erkannt, aber die blinden Massen sehen in der neuen Lehre nur die Umstürzerin der früheren, eine Befreierin der sie bändigenden Fesseln, ihrer wilden Triebe und rohen Naturgewalten, die ungestüm hervorbrechen, bis sie vom Geist der neuen Kultur von neuem gebändigt und daniedergehalten werden.

Dieser schmale lange Figurenfries weist drei Gestaltengruppen auf. Rechts unter dem Throne des Zeus arbeiten die männlichen Titanen, herku-



Abb. 77. Christus im Olymp. Predella, Teilstück Mitte.

lische muskulöse Gestalten, mit wütenden Keulenschlägen. Wie auf dem „Titanenkampf" der Brahmsphantasie lassen die energischen Aktionen des Ausholens, Zuschlagens, Hebens, des wuchtigen Sichbeugens und Streckens die ganze mächtige Muskulatur in höchster Kraftanspannung erscheinen. Die Körper mit den mächtigen Rücken „knarren" in ihren Muskeln und Sehnen. Die Mitte füllt die Gruppe der weiblichen Titanen (Abb. 77); zunächst wird der Blick gefesselt durch die großartige Gruppe von vier nackten Frauen; die eine hat sich kniend bis auf die Schenkel herabgebeugt, die andere sitzt und ist im Begriff sich zu erheben, indem die Last des Körpers auf dem stützenden linken Arm liegt und der rechte sich emporstreckt. Von der dritten sieht man nur den Oberkörper und von der vierten das bleiche, totenstarre Haupt. Wie sind diese Körper in ihren Funktionen

des Beugens, Stützens, Hebens verstanden, in ihren Verschiebungen, der hervordrängenden Achsel, den gequetschten Fettpolstern des Leibes, den gespannten Muskeln. Welche geschmeidige Kraft kommt in allen diesen Titanenkörpern zum Ausdruck; welcher Überreichtum an grandiosen Stellungen und Bewegungen entspringt hier der Phantasie des Künstlers, welcher bekennt, daß wir uns nichts Schöneres denken könnten als den nackten menschlichen Körper. Etwas rechts von dieser Frauengruppe ist ein einzelnes Weib einen steilen Abhang emporgeklommen; noch faßt es mit beiden Händen den felsigen Grund, während das hochgehobene rechte Bein festen Widerstand sucht. Dahinter steht ein anderes Weib aufrecht, das wie fröstelnd die beiden Arme über die Brust drückt. Zwischen dieser großen Frauen- und Titanengruppe erblicken wir für sich allein einen sitzenden Titanen in Rückenansicht, der mit gefalteten Händen betend emporschaut; auch in die trüben, rohen Massen vermag vereinzelt das Licht der Erkenntnis zu dringen. In der linken Ecke liegt ein Titan saugend an der Brust einer Titanin. Man beachte den Gesichtsausdruck dieses Weibes, die schmerzliche Wollust in dem geöffneten Mund und den geschlossenen Augen. Das ist meisterhaft dargestellt. Mit welcher Energie ist überhaupt der Ausdruck in allen diesen Köpfen, das Leidenschaftliche, Wilde und Gewaltsame der animalischen Triebe herausgearbeitet. Über diese großartige Körpersymphonie geistert ein fahles Licht; im düsteren Hintergrund flammt die höllische Glut. Wie Klinger über nackte Körper flimmerndes Mondlicht rieseln läßt, das sie in ihrem seidigen Glanz atmen, haben wir schon bei seinen Radierungen gesehen. Hier ist er als Maler derselbe Meister der Lichtbehandlung. Die prachtvollen Leiber leben unter diesem fahlen Zwielicht; auf den Athletenrücken macht es alle Muskeln lebendig, die Brüste, die runden Schultern der Frauenkörper glänzen und über die pralle Haut hin schimmert das Licht und die Reflexe spielen über alle Formen. Wie gespenstig leuchtet in diesem Licht das Weiß der Augen und die haßverzerrte Lippe.

Wenn wir den „Christus im Olymp“ mit seinen vielen Figuren genauer betrachtet haben, staunen wir über die Fülle von Körperstellungen, Wendungen, Biegungen, Drehungen, Gebärden, die alle möglichen Funktionen des Körperlichen veranschaulichen, und wie von einem geheimen Gesetz geleitet, zusammenklingen. Und wie in der Darstellung des Körperbaues, der Muskelfestigkeit und der Muskelzusammenhänge erweist sich Klinger auch in der Behandlung der Körperoberfläche, der nackten Haut als einer der größten Meister. Besonders hervorzuheben ist noch, wie er, wie schon in den drei nackten weiblichen Gestalten des Parisurteils,

durch den Körpertypus Charakter, Seele und besondere Empfindung des Menschen zu geben vermag. Die drei Göttinnen, Psyche, Dionysos, Amor,



Abb. 78. Christus im Olymp. Rechte Sockelfigur in Marmor, die „Hoffnung".

Hermes, Zeus, die Mänaden: jeder von diesen nackten Körpern hat seinen besonderen Charakter. In den beiden marmornen Sockelfiguren hat dann

Klinger zum ersten Mal den weiblichen nackten Körper plastisch dargestellt und innerhalb der großen festen Formenzüge ein solches Feingefühl für die Einzelheiten des Organismus, für die Zartheiten der Modellierung und das feine, ausdrucksvolle Leben der Form, des Fleisches und der Haut entfaltet, daß sich das Urteil zu befestigen begann, Klingers größte Bedeutung und der Schwerpunkt seiner Begabung liege überhaupt auf dem Gebiete des Plastischen.

Die Gegenüberstellung der beiden großen Weltanschauungen und Lebensformen kommt auch in diesen beiden Skulpturen zu einem ergreifenden Ausdruck. Die rechte (Abb. 78) ist eine Halbfigur, ein Rückenakt von jugendlich zarter Magerkeit, die Hoffnung, die in andachtsvollen Schauern das Licht des neuen Lebens begrüßt. Die aus mattgelbem parischen Marmor gemeißelte Figur dreht dem Beschauer, ein wenig seitlich gewendet, den Rücken zu und streckt die gefalteten Hände in heißem Verlangen an der grünen Marmorfläche empor, während der etwas nach rückwärts gebogene Kopf sehnsüchtig nach Christus blickt. Mit welcher Feinheit Klinger Nuancen zu geben vermag, sagt uns die leise Drehung des Kopfes, durch die nicht nur die Formen des Halses, der Schulterblätter und des Rückens reich belebt werden, sondern auch das sehnsuchtsvolle Emporschauen erhält im Verein mit der ganz herrlichen Gebärde der emporgelegten Arme eine wundersame Intensität. Dieser Blick zwingt uns, ihm zu folgen, und so verbindet er geistig diese Rahmenfigur mit dem Hauptbilde. Schon die Kreuzigung und hier die Gegenüberstellung Christus-Zeus lehrten uns, daß Klinger in der Wirkung solcher Blickaustausche Meister ist. Sind in diesem zarten Rückenakt, den Treu „eins der schönsten Stücke moderner Bildhauerei“ nennt, die mageren Formen Ausdruck der Sehnsucht nach Reinheit, Licht und Liebe, so ist die linke weibliche Skulptur (Abb. 79), ein kräftig untersetzter Frauenkörper, ganz Scham und Reue. Welche Gegensätze der Körperform und des seelischen Zustandes! Die Figur, in hellgrauem Marmor ausgeführt, lehnt mit der linken Seite an der polierten Marmorfläche. Von Scham und Reue überwältigt hat sie in tiefster innerer Bewegung das vorgebeugte Haupt in den vor dem Antlitz verschränkten Armen vergraben. Vom Gesicht sieht man nur wenig; die kräftig gespannten anschwellenden Halsmuskeln lassen die Macht erschütterter Gefühle ahnen; eine solche Beredsamkeit der Form hat die deutsche Plastik bisher kaum gekannt. Das linke in die Höhe gezogene Bein stützt sich auf einen Stein, der Schwerpunkt des Körpers liegt auf dem rechten gestreckten Bein, dessen Muskeln und Sehnen scharf gespannt sind. Klinger hat sich da eins der fruchtbarsten Motive der Stehfigur gewählt (das er in der

Badenden wieder aufgriff), das eine reiche Fülle von Bewegungsmöglichkeiten enthüllt. Durch den starken Kontrapost der Gliedmaßen, der



Abb. 79. Christus im Olymp. Linke Sockelfigur in Marmor, die „Reue".

Beine und Arme, ferner durch die kraftvolle Beugung und Drehung des Rumpfes geraten alle Formen des Körpers in Bewegung, entstehen Ver-

schiebungen und höchst reizvolle Kontraste zwischen gespannten und zusammengedrängten Muskeln und den weichen Fleischteilen. Michelangelos Problem, alle Gelenke zu lockern und in Bewegung zu setzen, hat Klinger in dieser Figur mit reifer Meisterschaft durchgeführt. Wie die Muskeln des stark gebeugten Halses und der Schulterblätter ineinandergreifen, ist vollendet schön. Durch die scharfe Wendung und Beugung des Oberkörpers entsteht zwischen Brust und Bauch eine scharfe, tiefe Hautfalte, vor der Klinger nicht zurückschreckt, sondern in der er gerade eine besondere Funktionsschönheit erkennt. Der Ellenbogen des linken gehobenen Armes ragt über die Platte hinaus, dadurch wird formal und geistig mit dem Zug der büßenden Pilger, der im Flügelbild sichtbar wird, der Zusammenhang hergestellt. In diesem gedrungenen, vollen Frauenkörper liegt dieselbe seelische Beredsamkeit, wie in der rechten Skulptur. „Die ganze Gestalt ist wie aufgelöst in Tränen" — das ist schön gesagt; namentlich der Oberkörper ist von einer Intensität des Schmerzausdrucks, qualvoll drängenden Leides, wie wir sie nur noch bei Michelangelo und Rodin finden.

Der beständige Vorwurf, daß Klingers Begabung der Farbe widerstrebe, wurde vor dem „Christus im Olymp" mit besonderer Heftigkeit wiederholt. Der eine vermißte den Manetschen Pinselstrich und den Leiblschen Schmelz, der andere die mächtige Leuchtkraft Böcklinscher Farben. Eine olympische Landschaft, die elysäischen Gefilde dachte man sich ganz anders, so etwas Ähnliches wie Böcklins Gefilde der Seligen. Statt dessen stumpfe, reizlose, trockene Farben; man fand das Wasser grau, die Bäume unsaftig, die graugrüne Fläche der Hochebene farbenmatt, und in den graudunstigen und bläulich angehauchten Wolkenschichten sahen manche nur schmutzige Töne. Diese Verständnislosigkeit gegenüber der großen malerischen Leistung, die hier vorliegt, ist in der einseitigen Auffassung für das „schöne", prunkende Kolorit begründet. Klinger vermeidet hier ganz besonders die sinnliche Fülle der Farbe, er spricht in leisen Tönen. Das ganze Riesenwerk ist in gleichmäßig hellen, blassen Tönen ausgeführt, wie sie in diffusem Tageslicht erscheinen. Dieses Licht verhindert auch kräftige Schatten und in die Augen fallende Kontraste von Hell und Dunkel. Alle Farben sind aufgelöst im Lichte. Aber gerade in dieser gleichmäßigen Helligkeit, in der die Farbentöne alle nebeneinandergesetzt sind, baut sich ein ungewöhnlich reiches farbiges Gesamtbild auf. In vielen Abstufungen breiten sich die Farbentöne als Farbensymphonie von reichsten „Klangwirkungen" über die Riesenfläche aus. Gewiß schauen wir hier nicht die sinnliche Macht der Farbe wie

bei Böcklin, Tizian, Rubens, sondern wie bei den Freskomalern, einem Mantegna, Signorelli, Michelangelo, und bei den alten Gobelins sind alle Farbenwerte der Gesamtkomposition in bezug zueinander abgestimmt. Dieser dekorative Farbenaufbau wurde durch die Verbindung von drei Gemälden mit einem frei umrahmenden Architekturbild und zwei plastischen Gestalten so kompliziert, wie ihn sich selten ein Künstler zur Aufgabe gemacht hat. In der umsichtigen Durchführung liegt die Größe auch des malerischen Könnens Klingers. In der Zusammenstimmung farbiger Nuancen entfaltet er gerade im „Christus im Olymp" eine solche Fähigkeit, daß man die Wirkung mit der eines Orchesters, einer Beethovenschen oder Brahmsschen Symphonie vergleichen möchte. Welches erstaunliche Gefühl für Tonwerte und Lichtunterschiede Klinger besitzt und daß er eine ungeheuere Fülle neuer Tonwerte hervorgezaubert hat, haben wir im Verfolg seiner Radierungen gesehen. Eben diesem malerischen Sinn ist er auch mit der Farbe gerecht geworden. Indem er die Prinzipien der Freilicht- und Luftmalerei auf eine so umfangreiche ideale Darstellung anwendete, wurde ihm dieses mosaikartige Nebeneinander von Tönen, wie es das freie Licht schafft, ein Mittel der Raumgestaltung, der Rundung und Modellierung; er hat das räumliche farbige Ganze im Auge, in dem das allverbreitete Licht die Lokalfarben umschleiert, auflöst, in vielen Tönen bricht und mit farbigen Reflexen überzieht. Die Aufgabe farbiger Raumgestaltung bei gleichmäßigem Licht teilt Klinger mit Velasquez. Dieser suchte auch nicht die „schöne" Farbe. Was Justi sagt, läßt sich auch auf Klingers „Farbe" anwenden: „Die Malerei im allverbreiteten, diffusen Licht ist von allen Arten der Beleuchtung die schwierigste und ungefälligste — vom Gesichtspunkte der Schönfarbigkeit ..., aber doch die natürlichste, und schließlich schlägt sie alle übrigen." Justi hebt fein hervor, daß diese Art, in freier Luft zu modellieren, hell gegen hell abzuheben und die vollendetste Modellierung ohne Hilfe starker Schattenkontraste zu erreichen, eigentlich schon das Problem der italienischen Freskomalerei sei und daß es hier auf einer höheren Stufe der Farbenanschauung von neuem in die Erscheinung trete. Diese kühle, gleichmäßig helle Farbengebung Klingers, die etwas Abstraktes, Durchgeistigtes hat, beweist also das Heraufkommen einer neuen monumentalen Wandmalerei. Klinger beobachtet vor allem mit größter Schärfe die Wirkung des Lichtes in der Luft und der erleuchteten Luft an den Körpern und in der Landschaft, um den Raum zu schaffen. „Luft zwischen den Dingen" — dieses Problem des Parisurteils ist auch hier so meisterhaft durchgeführt, daß sich die Figuren im Luftraum zu bewegen und leise zu drehen scheinen.

Wie Klinger die Holztöne der Umrahmung, die dunklere Stimmung der Predella, die Farbeneffekte der sorgfältig abgewogenen Marmorsorten und der hellen plastischen Figuren ineinanderspielen läßt, wurde schon kurz erwähnt. Man muß das Werk eben daraufhin genauer studieren und man wird staunen, mit welcher Sorgfalt und wie harmonisch ein kaum faßbarer Reichtum von Farbentönen zusammengestimmt ist, wie in der Predella bei den farbigen Übergängen auf der Haut der Körper, dem schillernden Spiel der Reflexlichter wohl keine Nuance übersehen ist. Die Akkorde, die in den Farben der Marmorsorten gegeben sind, werden im Gemälde aufgenommen und differenziert. Die senkrechten Rahmenteile des Marmorsockels sind aus schwarzem Marmor mit Weiß; die obere Leiste ist schwarz mit gelber Aderung; die untere hat dunkelrote, rosa und grüne Streifen; den untersten Teil bildet grün-weißlicher Marmor in mancherlei Spielarten. Im Hauptgemälde gibt das goldschimmernde Brokatgewand Christi dem ganzen großen Werke einen prächtigen koloristischen Mittelpunkt. Dazu gestimmt sind die dunklen ruhigen Farben der vier Kreuzträgerinnen; ihre Gewänder sind grünlich, rötlich-braun, schwarzrot, blauschwarz. Ganz wundervoll ist, wie bei allen Klingerschen Gemälden, so auch hier, wie die Fleischtöne der einzelnen nackten Gestalten individualisiert sind. Das ist schon an sich eine bedeutende koloristische Leistung. Jede Gestalt hat die ihrem Formencharakter und ihrer physiognomischen Erscheinung entsprechende Hautfarbe. Nicht zwei Gestalten im „Christus im Olymp" weisen dieselbe Hautfarbe auf. Man muß sie alle einmal auf die Hautfarbe hin verfolgen, die drei Göttinnen, Psyche, Dionysos, Amor, Ganymed, Zeus. Die hellen, rosigbraunen Frauenkörper, die brauneren, härteren der Männer, der rosige des Ganymed, der fahle des Zeus werden jeder von den anderen durch Nuancen unterschieden, und diese Körper und diese Köpfe mit verschiedenfarbigem Haar, in den silbergrauen, bläulichen Lufttönen, davor und dazwischen die frohen Farbentöne der Blumen, das kühle, durchgeistigte Blaugrün des Wiesenplanes, der matte Glanz des Meeresspiegels und ab und zu einige kräftige satte Töne, wie das grelle Blau, Rot und Grün des Mars — das alles gibt eine farbige Gesamtstimmung, deren großartig-reiche Wirkung bei der Aufstellung des Werkes in Leipzig, Dresden und Wien zur vollen Geltung kam. Eine Stimmung von weihevollem Ernst lag über diesen Sälen, die die Kunst zu weltlichen Tempeln gemacht hatte.

Daß Klinger dieses Riesenwerk in Hunderten von Studien und Entwürfen, Zeichnungen, Farbenskizzen, Aktstudien, gemalten Akten und

Köpfen in Lebensgröße vorbereitete, versteht sich von selbst. Wer einen Einblick in diese unendlich reichen Vorarbeiten gewonnen hat, dem kommt erst voll zum Bewußtsein, welches umfassende, unermüdliche Studium der Natur, welch immenses Können und welche Fülle von Erwägungen dazu gehörten, ein solches Riesenwerk zu schaffen und in allen seinen Teilen auszuführen. Einige wenige dieser Studien und Vorarbeiten seien hier genannt: Gesamtskizze in Federzeichnung (im Besitze von Frau E. Asenijeff), im Besitze Klingers zwei lebensgroße Akte der Aphrodite und der Hera in farbiger Ausführung und ein farbiger Entwurf des rechten Flügelbildes. Im Dresdener Kabinett: Aktstudie zu Amor, farbige Gewandstudien, Zeichnung zum Kopf der Proserpina und zu Amor (ein ausgezeichneter Studienkopf), Gewandstudie zu Christus, Kinderstudie. Ferner: Studienkopf zu Bacchus (Bes. Joh. Kurzwelly, Leipzig). Die Zeichnungen sind in Kreide ausgeführt, die Lichter weiß aufgesetzt.

Raumkunst.

Der große, gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauungen fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst.

KLINGERS Figurengemälde verlangen einen Raum, der mit ihnen harmoniert. Der strenge architektonische Aufbau ihrer Komposition, die Verbindung mit Rahmenarchitektur, tragendem Sockel und plastischen Figuren macht sie gewissermaßen zu einem Teil eines farbigen Raumganzen. Das „Urteil des Paris“ und der „Christus im Olymp“ sind dem künstlerischen Bedürfnis der Raumkunst, dem Klingers ganzes Schaffen beherrschenden Gedanken eines „Gesamtkunstwerkes“ von Architektur, Malerei und Plastik entsprungen. Aus dem gleichen künstlerischen Gefühl ist ihm die Sockelfrage seiner Skulpturen eine wichtige künstlerische Angelegenheit. Das Postament ist ebenso ein integrierender Bestandteil des Kunstwerkes wie bei jenen Gemälden der Rahmen, nämlich ein Element der Raumgliederung. Das sehen wir an den Plinthen und Postamenten der Salome und Kassandra, an ihren Formen und den Farben des echten Materials. Die Plinthe ist hier wieder, wie bei der Antike, ein gliederndes und zugleich organisch verbindendes Zwischenglied von Skulptur und Postament. Ein übriges tut die Farbe. Die Plinthe der Salome ist aus schwarzem belgischen, die der Kassandra aus rotem nassauischen polierten Marmor. Die Postamente sind zwei große Würfeluntersätze aus pyrenäischem Marmor. Mit Rücksicht auf die rote Plinthe und das rote Gewand der Kassandra ist grau- und grüngeaderter Stein, wegen des graublauen Gewandes der Salome ein Block von ähnlicher Farbe gewählt worden, der mit breiten, dunkelkarmoisinroten Bändern durchzogen ist (J. Vogel, Max Klingers Leipziger Skulpturen S. 59). Aus derselben Idee gelangt Klinger zur Komposition seiner großen Gemälde und zur farbigen Plastik.

Als ein Meister des Dekorativen, einer raumschmückenden Kunst erwies sich schon der junge Klinger in seinen Illustrationen zu Amor und Psyche, in den Umrahmungen der klassischen Anthologie, in den Ret-

tungen ovidischer Opfer*). In dem Blatt „Narziß und Echo" hat er sogar schon das Schema der Monumentalkomposition gefunden. In den Rahmenornamenten, die in der deutschen Kunst nicht ihresgleichen haben, entfaltet er eine dekorative Phantasie wie Raffael in den Loggien der Villa Madama, der Farnesina. Diese ornamentale Phantasie führt den Künstler zu einer auf große Wirkung berechneten monumentalen Komposition. Wie später in den großen Gemälden der architektonisch-plastische Rahmen auf die Komposition des Hauptbildes bestimmend einwirkt, so sind in den Radierungen Bild und Rahmenornament als Kompositionsganzes zu verstehen. Das Ornament hat nicht allein den Zweck, den Gegenstand des Bildes weiter auszuspinnen („den mit sorgfältiger Wahl gearbeiteten Mittelpunkt der Arbeit mit geistreichen Seitenbemerkungen zu umgeben und über die eigentliche Darstellung hinaus zu Betrachtungen zu reizen"), es ist nicht nur um das Bild gespannt, erfreut auch nicht nur durch den Reiz der Linien und Formen oder durch den Gegensatz der unbestimmten verschwimmenden Tönungen gegenüber dem Mittelbild, es nimmt vielmehr teil an der ganzen Komposition des Bildes, bestimmt sie, gliedert, baut auf, zwingt den Künstler zu strengerer, gesetzmäßigerer Gruppierung, setzt das Einzelne zueinander in Beziehung und schafft ein höheres künstlerisches Ganzes. So hat das Rahmenornament von „Narziß und Echo", vom Schlußblatt von Tod I (Wir fliehen die Form des Todes), von den späteren Blättern von „Mutter und Kind" (die prunkvolle Architektur) dem ganzen Blatt einen monumentalen Sinn gegeben. Die mächtigen Rahmenkompositionen der Gemälde sind hier schon vorgeahnt. Die Art, wie auf „Narziß und Echo" die beiden Satyrfiguren als dunkle Massen des Vordergrundes verwendet sind, um die lichten paradiesischen Szenen in den hinteren Landschaften herauszuheben und ihnen Raumtiefe zu geben, wie ferner die beiden dunklen Bäume das Bild senkrecht durchschneiden und es in ein Triptychon mit Hauptbild und Flügeln verwandeln, wie ferner auf der Radierung „Wir fliehen die Form des Todes" durch die fein abgewogene Verteilung von Senkrechten und Wagerechten auch die Figurenanordnung notwendig statuarisch wird, ist ganz vom Geiste monumentaler Wandmalerei. Ähnlich monumental einfach ist die Gruppierung von „Mutter und Kind". Die rechtwinklig sich schneidenden Linien der beiden Gestalten, die dekorative Durchbildung der Säulen und der Architekturbogen geben ein herrliches Beispiel, wie die wild-

*) Fritz Schumacher, Im Kampf um die Kunst. S. 102. Das Dekorative in Klingers Werken. Straßburg 1899.

schöne, schweifende Künstlerphantasie durch die Strenge architektonischen Geistes zur reifsten Monumentalität gelangt, zu einer Kunstform, die große Wände braucht, stille Hallen, Tempel und Festsäle, um sich in Farben und echten Materialien voll zu entfalten. War also bei Klinger die Idee der Monumentalkunst von Anfang an da, so gilt seine Lebensarbeit ihrer Sichtbarmachung in edlen Materialien; denn es ist ein anderes, eine festliche Raumkunst sich erträumen, ein anderes, sie durch selbstgewonnene stilgerechte Bearbeitung der Materialien und volle Beherrschung der Form zu verwirklichen. Das Vestibül der Villa Albers, das Urteil des Paris, der Christus im Olymp, die Salome, Kassandra, die Beethovenstatue sind die einzelnen Etappen zu dem heiß ersehnten Ziel.

„Wir haben Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative Fachkünste. Der große, gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauungen fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst." In diesen Worten Klingers ist das letzte Ziel seines Schaffens angedeutet, das seiner universellen Tätigkeit ihre Einheit und letzte Reife geben soll. Über die Ursachen des Auseinanderfallens der Kunst in selbständige Sonderkünste hat er sich in seiner Schrift Rechenschaft gegeben. Er sah sie in dem Aufkommen derjenigen Kunst, in der er selbst uns ein Höchstes gegeben hat, der Griffelkunst die in ihrem allegorischen, ideellen Charakter doch wieder mit der Raummalerei so nahe verwandt ist. Das Emporkommen dieses neuen Reiches der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert „war auf Kosten anderer gegründet, und hier war es die große einheitliche farbige Kunstanschauung, die den Verlust trug; sie zerfiel in Sonderkünste, nachdem sie bis ins hohe Mittelalter einheitlich fest geschlossen dastand". Es war im Grunde der überall und zu gleicher Zeit mächtig empordrängende Individualismus, der, unbekümmert um architektonisch bindende Stilgesetze, unbekümmert um die dekorative einheitliche Gesamtwirkung eines Raumes, nur sein eigenes Lebensgefühl durchzusetzen bestrebt war. So hat auch die deutsche Renaissancekunst trotz der großartigsten Einzelleistungen und trotz Dürer, Holbein und Grünewald keinen Monumentalstil ausgereift, wie ihn die Gotik erreicht hat. Sie schuf vor allem keine Architektur, deren Wände und Räume der Malerei eine vollausgreifende und zweckbestimmende Tätigkeit eingeräumt hätten. Es gab keine Wände, es gab keine Aufgaben, in denen sich eine große Kunstgesinnung monumental hätte äußern können. Selbst Holbein konnte nicht so wie die Italiener den Blick auf das Ganze richten, im großen denken. Eine Sehnsucht der Deutschen ist es geblieben, auf großen Wandflächen, in weiten Räumen und im Anschluß an diese Architektur eine Raummalerei und Plastik

großen Stiles zu entwickeln. Am Anfang des Jahrhunderts waren es die Nazarener, die diese Sehnsucht nach großer Freskenkunst zu verwirklichen suchten. Aber was Overbeck und Cornelius in der Casa Bartholdy schufen, zeigte wohl die hohe Gesinnung, aber es fehlte das Können. Sie lebten vom Formenschatz und der Gebärdensprache der großen Vergangenheit. Die „Wiedergeburt der deutschen Kunst" ließ noch auf sich warten. Sie konnte nicht aus der Nachempfindung raffaelitischer und michelangelesker Kompositionsvorbilder und Formenideale, auch nicht aus dem innigsten Verständnis des Fra Angelico erwachsen (auch die englische Präraffaelitenkunst ist in ihrer Bedeutung bereits sehr verblaßt), sie konnte nur erstehen auf Grund einer neuen Anschauung des Menschen und des menschlichen Körpers. Auch Cornelius' reifstes Werk, die Camposanto-Kartons (die apokalyptischen Reiter sind von einer Monumentalität höchster Art) sind unter dem Banne Michelangelos entstanden. Daß dann sogar die Erkenntnis vom Wesen der Freskenkunst verloren ging, beweisen die effektvollen Opernszenen und das hohle Kompositionspathos der Kaulbachschen Fresken im Berliner Museum und die realistische Historienmalerei eines Piloty, Karl Friedrich Lessing u. a. Um so bewunderungswürdiger, daß ein Riese der deutschen Kunst, Rethel, ganz aus sich heraus zu einer monumentalen Stilgröße gelangte, die kaum ihresgleichen in der deutschen Kunst hat. Aber er starb zu früh, und seine Kunst hatte keine produktive Nachwirkung. Auch Schwind hat in seinen Wartburgfresken auf seine feine Art eine echte Freskenmalerei geschaffen. Die Weiterverkünder des Hochstrebens, das Cornelius beseelte, waren wiederum römische Deutsche, die zwar nicht in kameradschaftlicher Gemeinschaft schufen, die aber, ein jeder seiner starken Individualität entsprechend, das Wesen der großen Kunst in tiefster Seele erkannt hatten, Feuerbach, Marées, Böcklin, Hildebrand, Klinger. Feuerbachs Figurenmalerei, die großgearteten Gestalten, die edlen Gesten, der wunderbar einheitliche Rhythmus seiner Kompositionen, die fast vollkommene Harmonie von Zeichnung und Farbe, war jener Sehnsucht Erfüllung. „Aber der große Augenblick fand ein kleines Geschlecht." Wie wenige vermochten überhaupt zwischen „monumental und dekorativ" (theatermäßiger Dekoration) zu unterscheiden. Vergeblich nannte Feuerbach den durch Markart in Flor gekommenen „wahnwitzigen und wahnsinnigen Dekorationsschwindel das fressende Gift, welches die Kunst verzehrt". Und mit diesem Stilwirrwarr ist es nicht besser geworden. Ähnlich äußert sich Klinger, um das Trostlose der Lage zu kennzeichnen. Auch heute werden im allgemeinen (trotz Feuerbach, Marées, Klinger, Ludwig v. Hof-

mann, Otto Greiner, Fritz Erler, trotz Puvis de Chavannes und Denis) die sog. Monumentalaufgaben nicht anders gelöst als durch banale Allegorien, Kostüme, Fahnen, Helme, Waffen, Geräte, Stoffe, diesen ganzen Apparat einer „lächerlich anspruchsvollen und doch leeren, historischen und archäologischen Treue“. Wo begegnet man der Empfindung für die stillen Gestalten einer echten künstlerischen Phantasie? Sicherlich nicht bei den großen offiziellen Aufträgen der letzten Jahrzehnte. „Die Anläufe der Neuzeit zu solchen Werken (der Raummalerei) sind durch die herrschenden künstlerischen Verhältnisse derart zerfahren, daß man eigentlich davon nicht sprechen kann.“ So schrieb Klinger im Jahre 1893. Es ist gewiß besser geworden; er selbst gibt das große Beispiel dafür. Marées' Ringen findet ein verstehendes Echo; Puvis de Chavannes wird verehrt, die Bedeutung Chasserieaus wurde mit Bewunderung erkannt. Die Wege liegen klar vor Augen. Die Künstler haben erkannt, daß die unbedingte Grundlage der Raummalerei die „volle Beherrschung und eine strenge, der Raumkunst gewachsene Anschauung der menschlichen Form sei“, daß ohne sie der Kunst das eigentliche Gerüst fehlt, der Kern und innere Halt, daß eben, weil die deutsche Kunst die menschliche Form nicht gelernt hatte, sie von Borg, von fremden Kunstweisen leben mußte, ohne auch nur ein Element der Darstellung, das sie sich aneignete, zu verarbeiten. So war alles zusammengestohlen, beständig gab es neue Ansätze ohne Erreichung des Zieles, ein Stilwirrwarr ohnegleichen. Zugleich trieb ein schrankenloser, unbeherrschter Individualismus, ein Virtuosentum, das nur die Geschicklichkeit anbetete, aber keine Stilgesetze kannte, die unerfreulichsten Blüten. Man muß sich die Lage vergegenwärtigen, um Klingers Bedeutung als „Raumkünstler“ erst recht würdigen zu können. Im künstlerischen Schaffen war der Instinkt der Organisation, die Zucht architektonischer Stilstrenge vollständig verkümmert. Es herrschten anarchische Zustände; niemand dachte an ein zweckbewußtes Zusammenarbeiten der Künste; die Architektur schaltete für sich, ohne Rücksicht auf die Malerei. Es gab „Dekorationen“ in Fülle, aber keine Wandmalerei, keine Raumkunst. „Mit historischen Genrebildern und Illustrationen schmückten wir unsere Staatsgebäude, mit Monumentalallegorien unsere Cafés, dazu falscher architektonischer Prunk der Innenarchitektur, Leisten, Paneele, Halbpfeiler aller Epochen und Stilarten, Stuck an allen Ecken und Enden. Der Maler, zum Veduten- und Tapezierkünstler herabgedrückt, rächt sich dafür durch eine andere Barbarei, das Panorama, den ‚Farben-Selbstzweck-Bau‘.“ Wir begreifen die Gewalt innerer Antriebe, die Klinger zu der Raummalerei des Albersschen Vesti-

büls führten, dieser ersten deutschen Schöpfung eines einheitlichen farbigen Raumkunstwerkes.

Die „großen Kunstzeitalter, die glanzliebenden, farbenfreudigen Epochen" lehrten ihn dieses Ideal. Als das Element, das die drei Künste zur höheren Einheit der Raumkunst band, erkannte er die Farbe; „sie ist es in allen großen Epochen gewesen", wie ja auch zu dem einheitlichen Eindruck, den die Natur hervorbringt, untrennbar ihre farbige Erscheinung gehört. Klinger hatte das Vestibül der Villa Albers gemalt, das Parisurteil war fertig, er hatte in Rom die Pietà und Kreuzigung gemalt und den Christus im Olymp begonnen, er war also bereits der „Schöpfer einer neuen deutschen Monumental- und Raumkunst", als er sich auch theoretisch über diese Bestrebungen Rechenschaft gab. Wie Hildebrands Problem der Form, wie Marées' Bekenntnisse in seinen Briefen*) gibt Klinger in dieser Darlegung über seine eigene Raumkunst den tiefsten Aufschluß.

Seine Ästhetik der „dekorativen und der Raummalerei" weicht von der Ästhetik der Tafelmalerei wesentlich ab. Sie ist ihrem Wesen nach abstrakter und hat etwas vom Geiste der Architektur und vom „ideellen" Wesen der Griffelkunst. Das Raumkunstwerk ist eine selbständige, ins Abstrakte erhobene Welt für sich, die sogar einen unmittelbaren Vergleich mit der lebenden Natur ausschließen soll. Giotto, Signorelli, Michelangelo waren Klinger die Führer zu dieser Erkenntnis. Die Raummalerei ändert ihre Ästhetik zunächst in bezug auf die Einheit des Bildes. Hier handelt sich's nicht mehr um die Einheit des einzelnen Kunstwerkes, sondern um die des Raumes, und diese liegt in dem harmonischen Zusammenwirken aller Raumelemente zu einer rhythmisch bewegten Gesamtstimmung. Ihr haben sich Formen und Farben unterzuordnen; beide haben von der Natur zu abstrahieren und müssen zum Zwecke jener höheren künstlerischen Einheit eine stilistische Umbildung erfahren. Alles, was ihr nicht dient, ist überflüssig und vom Übel. Die „Monumentalität" liegt nicht in der Größe, sondern in dieser „raumbewußten" Gliederung, die sie von der glänzenden Dekorationskunst, die sich doch meistens in großen Formaten ausbreitet, unterscheidet. „Die typische Größe der Form und Gestaltung ist allein maßgebend... Raffaels kaum einen Quadratschuh großer Ezechiel ist gewiß monumental, während Le Bruns große Zeremonien- und Schlachtenbilder bloß Dekorationen sind... Eine kleine Handzeichnung von Michelangelo ist monumental; der berühmte Münchener

*) Vgl. Konrad Fiedler, Schriften über Kunst, S. 369 ff. Hans von Marées, Leipzig 1896.

Wallenstein kommt über die Bühne nicht hinaus... Rubens' kleinste Kindergruppen können in schöner Architektur stehen." (Feuerbach, Vermächtnis S. 165.) Die glänzendsten Aufträge, die in unserer Zeit einem deutschen Künstler zuteil geworden sind, die Wand- und Deckenmalereien im Palazzo Caffarelli und im Treppenhaus des Albertinums sind rhetorische Dekorationen, weil sie der Gesamtwirkung des Raumes nicht angepaßt, d. h. ohne Richtung, ohne Rücksicht auf rhythmische Raumeinheit ausgeführt sind. Es fehlt jener höhere Sinn für das Abstrahieren von Form und Farbe, für die Unterordnung der Einzelwirkung, der Einzelform unter ein architektonisches Gesetz. Die Größe der Bildfläche schafft noch nicht den Monumentalstil. „Die sonst streng einzuhaltenden Formen- und Farbengesetze der Natur sind aufzulösen zu gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel... Die großartige Wirkung aller Raumkunstwerke (der altchristlichen und byzantinischen Mosaiken in San Marco und der gotischen Dome ebenso wie die Fresken Giottos, Signorellis, Michelangelos) beruht gerade darauf, daß alles, was nicht in erster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloß weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Nebengedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschließen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen." Selbst Luft und Landschaft haben diesen abstrakten Charakter angenommen. (San Brizio-Kapelle.) Diese Form der Abstraktion ist zugleich die Form des Typischen und Ewigen. Daher die „Herbigkeit und gewollte Unnatur" eines Signorelli und Michelangelo, die die Gestalten über das Maß der gewöhnlichen Menschen erhebt. „Wir sehen nicht mehr die Zufälligkeiten der Welt, der Natur, die heute stürmt, morgen lächelt, Zufälligkeiten, die wir, ohne zu wollen und zu wissen, auf die Handlungen der Geschöpfe übertragen. Wir stehen vor Menschen, die mit größeren, festen Mächten zu rechnen haben, nicht vor Personen, vor Charakteren und Typen, die Volksirrtümern, Leidenschaften, menschlichen Kämpfen Gestalt geben." (Wer denkt nicht bei diesen Worten an die Sixtinische Decke!) So schafft die Architektur Raum für die beiden anderen Künste und unterwirft sie ihren strengen und edlen Gesetzen, gibt ihnen einen reinen Stil, in dem die erhabene Größe des Unabänderlichen, des ewigen Seins zu der kämpfenden, irrenden und suchenden Menschenseele spricht und ihr kleines, beunruhigtes Ich in die Stille des Universums zurücknimmt. In diesem Gesamtkunstwerk hat alles und jedes seinen bestimmten Platz, wird eingerahmt, gefaßt, gebettet; da kann nichts mehr verschoben und verändert werden. Das Ganze ist ein einheitlicher Komplex von Formen, Flächen, Linien, ein Raumorganismus von latenter Kraft.

Aber nicht nur in Form und Farbe und der Rhythmik und Gliederung des Ganzen, sondern auch in geistiger Hinsicht müssen Raum und Bild in wechselseitige Beziehung treten; der geistige Anschluß an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes ist notwendig. Damit ergibt sich für die Raummalerei, im Gegensatz zur Tafelmalerei, die allegorische und symbolische Grundlage. „Die geistigen Grenzen des Bildlichen erweisen sich im Anschluß an die Architektur und in Verbindung mit Ornamentik von selbst.“ Ihr Reich ist die Allegorie, die geistreiche Symbolik. Klinger kommt hier also zu ganz ähnlichen Resultaten wie in seiner Definition der „Zeichnung“. (Vgl. Kap. Griffelkunst.) Beide wollen Ideen geben, allegorische, phantastische, die zu über das Bild hinausliegenden Spekulationen führen. Erinnern wir uns des symbolischen Gehalts des Rahmenornaments der Radierungen, das den Einzelfall in die Region des Allgemeinen erhebt, wie z. B. auf der Campagnalandschaft der Brahmsphantasie durch die Pangestalt des Rahmens die Naturstimmung pantheistisch vertieft wird, wie eine ganz genrehafte Darstellung aus Tod I, wo der Tod der schlafenden Mutter das Kind entführt, die Todesengel des Rahmens und die müde sich neigenden Blumen eine traumhaft dämmernde Todesstimmung erwecken und die Szene mit einer Stimmung umhüllen, die wie Musik ist. Was der Künstler in der Bildszene selbst nicht zu sagen vermag, legt er in die dekorative Umrahmung: das Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks, Parallelerscheinungen oder ironisierende Bemerkungen, weitere Ausdeutungen und Abzweigungen des Grundgedankens. Dieses ornamentale Gedankenspiel soll sich auch über die Wände des Raumes ausbreiten. Denken wir aber dann weiter an Klingers symbolische Kompositionen, die gewaltigen Intermezzi der Zyklen, das Titelblatt zu „Eine Liebe“, die Blätter vom Tode II und den Titanen- und Prometheuszyklus der Brahmsphantasie, so haben wir eine bildlich anschauliche Phantasietätigkeit, die unabweisbar nach großen Wänden und Räumen verlangt.

Aus dem Zusammenwirken von Baukunst, Malerei und Bildhauerei zum farbigen Raumkunstwerk ergibt sich für Klinger die Forderung der polychromen Plastik. Die farbigen Skulpturen sind für farbige Räume gedacht. Ohne die Mitwirkung der Plastik würde andererseits der Raumorganismus nicht vollständig sein. „Wir haben bei jedem Monumentalraum das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittlung bilden zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile“. Dieser Gedanke liegt dem „Urteil des Paris“ und dem „Christus im Olymp“ zugrunde; im Vesti-

bül der Villa Albers hatte Volkmann die marmornen, von Prell bemalten Mädchenhermen (jetzt im Leipziger Museum) beigesteuert. Dieses Zusammenwirken der drei Künste, auch ohne daß es zu einem wirklichen Raumganzen gelangte, veranschaulicht uns auch die ältere Kunst. Man denke an die gotischen Altarschreine, bei denen plastische Mittelfiguren durch einen architektonischen Aufbau in so wohltuende Verbindung mit den gemalten Flügeln gebracht sind. Das feierliche Altarbild der Renaissance erhält durch die Verbindung mit der Plastik und Architektur, durch die Eingliederung in das umgebende Bauwerk etwas vom architektonischen Geist. Giorgiones Madonna von Castelfranco erhält dadurch die strenge Symmetrie der statuarischen Gestalten, während seine Tafelbilder, das Konzert, die ruhende Venus dem freien inneren Rhythmus des Bildes gehorchen. Mit Vorliebe sind auch den Altargemälden zu beiden Seiten Statuen in architektonischer Umrahmung beigegeben, die das Gemälde gleichsam tragen.

Aus dem farbigen Raum ergeben sich der Stil, Form und Farbe der polychromen und polylithen Plastik. Nur unter diesem Gesichtspunkt des Dekorativen ist die Farbe zu verstehen; weit entfernt vom Naturalismus (eines Maison u. a.) hat sie den abstrakten Charakter des Monumentalraumes; ihre Funktion ist, „zu gliedern, zu stimmen, zu sprechen". Klinger betont, daß die so verstandene Farbigkeit zu jenem strengen plastischen Stile führt, den wir als Raumgebilde mit klaren einheitlichen Funktionen empfinden, zu dem „Festhalten des plastisch Wesentlichen, dem schärfsten Abwägen der Kompositionsteile". In diesem Sinne spricht er von einer „raumbewußten" Skulptur, die aus dem Raume ihre Gesetze, ihren „Stil" empfängt, ebenso wie die Phantasiegemälde der Wände. So will er auch seine polylithen Skulpturen, die Salome, Kassandra und die Beethovenstatue betrachtet wissen; der farbige Raum gibt ihnen erst ihre vollkommene künstlerische Existenz. Andrerseits führt Klinger die farbige Plastik ein, weil sich mit ihr neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten, neue „sinnliche" Schönheiten echter Materialien erreichen lassen.

Es ist wohl selbstverständlich, daß der Stil polylither Plastik von dem der einfarbigen grundsätzlich verschieden ist. Jene ist zusammengestückt, also scheinbar nicht einheitlich, nicht aus einem einzigen, ungehemmten plastisch formenden Bewegungsgefühl heraus entstanden. Wer in dieser Art bildnerischen Schaffens ausschließlich das Wesen der Plastik sieht, mag wohl, wie Meier-Gräfe und Heilbut, zu jener extremen Behauptung gelangen, daß die polylithe Plastik gar keine Plastik sei, weil sie ihrem Wesen

widerstrebe. Wer sie aber ablehnt, muß in Konsequenz auch den farbigen Innenraum ablehnen. Die einfarbige Plastik verlangt auch einfarbigen Raum. Das wußte Michelangelo, und Hildebrand wußte es, als er dem marmornen Bildwerk der Selene in der einfarbigen Rotunde auf der Dresdener Ausstellung von 1899 einen idealen Raum gab. Die Einfarbigkeit der Plastik braucht also durchaus nicht, wie Klinger meint, das „Verhältnis der drei durch das Element der Farbe verbundenen Künste" zu lockern. Die Hochrenaissance gab die Buntfarbigkeit sogar auf, bevorzugte einfarbige Räume und gelangte doch in der Verbindung der drei Künste zu organischen Einheiten, von denen sich die Frührenaissance nichts träumen ließ. In Michelangelos einfarbiger Plastik kam die „raumbewußte" Skulptur zur höchsten Vollendung. Der absolute Verzicht auf Bemalung wurde ersetzt durch das reichste und gewaltigste Kräftespiel des Körpers, durch Kontraposte, großführende Linien, ein wogendes Gegen- und Ineinander, eine symphonische Bewegung, ebenso wie in der Malerei an Stelle der Lokalfarbe und der Buntheit der Ton trat. Die Einheitswerte eines farblosen und eines farbigen Raumes sind also wesentlich voneinander verschieden. (Man denke etwa an Michelangelos Mediceerkapelle und Klingers ideales Gesamtkunstwerk, wie wir es uns aus seinen oben genannten Werken leicht veranschaulichen können.) Dort ist das bindende Element die Linie, hier die Farbe. Beide bedingen eine Verschiedenheit des rhythmischen Tempos in dem auch die Stilgegensätze der einfarbigen und polylithen Plastik zu erkennen sind. Dort liegt die Einheitswirkung in den bewegten Formen, den freien Silhouetten, den Schattenkontrasten. Plastik und Raum werden zu einem Organismus bewegender Kräfte, der einen um so reicheren und gewaltigeren Eindruck erweckt, je mehr die latente Fülle körperlicher Bewegung befreit und sichtbar gemacht wird. Das ist Michelangelos Tat. Alle Wendungen und Biegungen und die durch sie bedingten Verschiebungen der Muskulaturen werden als Funktionsganzes beherrscht. Die Figur verläßt ihre Frontalstellung, gewinnt an Tiefe, an dreidimensionaler Fülle, die Formenkomplexe werden selbst in Ruhe zu reich belebten Gebilden. In Wendungskontrasten zwischen Ober- und Unterkörper, zwischen Kopf und Brust, durch Hochstellen eines Fußes, durch Übergreifen des Armes, Verschieben der Schulter, durch gegensätzliche, kreuzweise, korrespondierende Bewegungen wird eine Fülle körperlichen Lebens sichtbar gemacht, das den ganzen Bauorganismus durchströmt. (Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst.) Diese Wirkung ist der einfarbigen Plastik vorbehalten, und Klinger hat sie in der linken Sockelfigur des Christus im Olymp, der Badenden, der kauernden und Athleten-

figur des Dramas, wie in den Reliefs der Leda und der Schlafenden in neuem und selbständigem, Mich elangeloverwandtem Geiste erreicht. Der polylithen Plastik aber ist diese Wirkung versagt. Michelangelos Moses ist etwas anderes als Klingers Beethoven. Hier ist die Bewegung eine langsamere, verhaltenere; ein leises Kräftespiel schwellt in den fein durchmodellierten Einzelformen; die Rhythmik der Bewegung ist an die Farbe gebunden, und in den blitzenden Lichtern, dem Spiel der Reflexe in dem buntfarbigen Marmor und dem edlen Gestein, in der Symphonie lichtdurchwebter Farben ersteht die Einheit des räumlichen Gesamtkunstwerkes.

Auf dem Wege zur Raumkunst, den Klinger in seinem „Parisurteil", dem „Christus im Olymp" und dem im Entstehen begriffenen riesenhaften Wandgemälde „Hellas" gegangen ist, wird er sein Ziel erreichen, wenn er einen monumentalen Gesamtraum in diesem Geiste gestaltet, d. h. wenn er die Entwürfe für die Ausschmückung des Treppenhauses des Leipziger Museums der bildenden Künste zur Ausführung gebracht hat. Lange Zeit konnte man in seinem Atelier das kleine Modell des Raumes mit den eingefügten Farbenskizzen sehen, die die Einzelheiten der Schöpfung noch nicht erkennen ließen, aber eine Raummalerei von großartiger farbiger Gesamtwirkung vermuten lassen. Die vier Tageszeiten schweben dem Künstler als vier große figurenreiche Phantasiegemälde vor, die mit architektonischer Gliederung und farbiger Plastik zusammenkomponiert werden sollen. Die Gestalt einer überlebensgroßen Muse, die in wallenden Gewändern vorschreitend zu den großen Bildern des Menschenlebens, die sich hier an Wand und Decke ausbreiten sollen, aufblickt, soll die Hauptfigur des plastischen Teiles werden. Im Tonmodell ist sie fertig; für das wehende Gewand hat Klinger die peinlichsten Naturstudien und mühevolle Experimente gemacht, die einen Einblick in seine Arbeitsmethode gestatten (wie das von Ludwig Volkmann in seinem Buche „Naturprodukt und Kunstwerk" abgebildete Naturmodell zum Gewand der Amphitrite und der lehrreiche Vergleich mit dem ausgeführten Werk). Klinger hatte das Modell der Figur mit einem leichten Stoff bekleidet und eine Windmaschine im Atelier aufgestellt, um an ihren, durch photographische Blitzaufnahmen festgehaltenen Wirkungen Vorlagen für eine natürlich freie und wahre Gewandung zu gewinnen. In dieser exakten, fast wissenschaftlichen Art, die Natur zu studieren, ist er Lionardo verwandt.

Der Entwurf zu den malerischen Phantasiewerken besteht aus vier großen Farbenskizzen, die in reicher Symbolik die vier Tageszeiten dar-

stellen und in denen in gleichem Anteil Landschaft, Meer und Figuren als Träger symbolischer Gedanken eine gewaltige Sprache reden sollen. Drei dieser Entwürfe sind für eine Wand gedacht, während die Komposition für die vierte Wandfläche, die durch eine in die Gemäldesäle führende Tür in zwei gleiche Hälften geteilt ist, in zwei, in Stimmung und Thema gleichwertige Szenen, eine Kreuzigung Christi und eine Grablegung — die Nacht — zerlegt wird. Der Grundgedanke dieser Hauptdarstellungen setzt sich in der durch die perspektivische Konstruktion scheinbar an Tiefe erweiterten Voute fort und zwar in die Personifikation der Tagesstunden, die, in Gruppen zusammengefaßt, durch Figuren aus der klassischen und germanischen Mythologie, Horen und Walküren, repräsentiert werden. In einem interimistischen Atelier (im Hofe des Grassi-Museums), das dem Treppenhause in den Maßen und Raum- und Lichtverhältnissen vollständig gleicht, sollen die kleinen Skizzen in Originalgröße ausgeführt werden. Die Stille des Ausreifens ruht jetzt über diesem Werke. Die Mappen des Künstlers füllen sich inzwischen mit einer Fülle großartiger Aktzeichnungen in verschiedenen Stellungen und Bewegungen und den herrlichsten weiblichen und männlichen Charakterköpfen.

Körper und Seele.

HIER ist der Platz, noch ein kurzes Wort über Klingers Studium des menschlichen Körpers zu sagen. Seit seinen Vorarbeiten am „Parisurteil" ist es ihm eine zentrale Angelegenheit in seinem Schaffen; in ihm sieht er das Fundament und die Voraussetzung jeder selbständigen Kunstübung, jeder stilbildenden Kunstepoche. „Jede selbstbewußt auftretende Kunstepoche hat den menschlichen Körper auf ihre Weise aufzufassen und zu bilden gewußt." Klinger hebt besonders hervor, daß „die zweifellos erweiterten Anschauungen über Licht und Farbe in der Malerei nicht zur Bildung eines Stiles ausreichen". Erst das tiefere Verständnis der Form gibt dem Kunstgebilde das beseelende Gepräge des Lebens; denn „die Körperanschauung ist nicht die Folge des Stiles, sondern umgekehrt der Stil ist die Folge der Anschauung". Daß sich, „nur am frei gegebenen Körper" ein gesunder Kunstsinn entwickeln kann, sehen wir gerade an den allegorischen Wanddekorationen der vergangenen Jahrzehnte. Die Vernachlässigung des Studiums des menschlichen Körpers, der Arbeit vor dem lebendigen Nackten hat sich bitter gerächt. Die Künstler blieben entweder „in der schlechten Berninischen Körperauffassung" stecken, oder sie gingen auf Canovas und Thorwaldsens Spuren einer falsch verstandenen Antike nach; man „lebte vom Raub", kopierte die Körperformen vergangener Stilperioden. Überall ein Herumtasten, ein Probieren, Verzerrtheit und Mattigkeit, eine geschlechtslose, hermaphroditische Kunst, kraftloses Linienspiel, Gespreiztheit der Gruppierung und Süßlichkeit eines porzellanen Kolorits. Hier setzte eben in Ergänzung von Feuerbach, Marées und Hildebrand Klingers Kunst des Nackten ein, die „strengste, aufrichtigste Behandlung und Darstellung des Nackten", die „jede große Stilperiode, besonders die aufstrebenden kennzeichnet, während sich alle Verfallsperioden durch Überwuchern von Zierat, Nebenwerken, Effekten" verraten. „Nur wer ganz frei vor dem menschlichen Körper gestanden und gearbeitet hat, kann die Höhe der Leistung anderer Stilepochen empfinden." Zum menschlichen Körper, seinen Formen und

Funktionen steht alles übrige der sichtbaren Welt in Beziehung. „Auf dem Verständnis und der gleichmäßigen Ausbildung dieses Verhältnisses allein kann eine selbständige Naturauffassung sich entwickeln.... Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darstellen können." Klingers Darlegung über die Bedeutung des Nackten in der Kunst (Malerei und Zeichnung, S. 52 ff.), das im Kunstwerk keine Künstelei erdulde, den Künstler zur Einfachheit, zum Aufgeben der kleinlichen Nebensachen zwinge und den ersten Schritt zu einem eigenen Stil vorbereite, ist ein Protest der stolzen und freien Künstlernatur gegen die lichtscheue Prüderie und die falsche, irregeleitete Empfindlichkeit des Publikums, das „beim Anblick des Nackten jederzeit und jeden Orts nur an das Geschlecht zu denken vermag"; ein solcher Zustand ist „überraschend und demütigend für den unbefangenen Beobachter". Zugleich gehören diese Auslassungen zum Schönsten und Treffendsten, was über den nackten Körper vom Standpunkte der künstlerischen Betrachtung gesagt worden ist.

Klingers Aktzeichnungen sind eine Probe auf diesen Hymnus. Zu jedem Gemälde und späteren Stich gibt es viele Zeichnungen, Ganzakte in verschiedenen Stellungen, Teilstudien von Körperbewegungen, Fixierungen der Haupterscheinungen des Körpers, Deutlichmachung der wichtigsten Stellen, „auf die es ankommt", z. B. die Art, wie der Kopf auf den Schultern sitzt, wie in den Gelenken die Bewegung erscheint, wie der Körper nur durch die Kraft des inneren Baues zusammenhängt, ferner Köpfe, Hände, Füße, Gewänder. Große Sammlungen solcher Studien besitzen das Dresdener Kabinett und das Leipziger Museum. Andere sind im Besitz von Kunsthändlern (Amsler und Ruthardt) und von Privatpersonen (G. Hirzel-Leipzig, Prof. Hans Meyer-Leipzig, Geheimrat v. Seidlitz-Dresden), vieles ist zerstreut. Ein großer Schatz von Zeichnungen ist noch im Besitz Klingers, ganze Folgen von Aktzeichnungen, z. B. mehrere Folioskizzenbücher mit weiblichen und männlichen Akten in verschiedenen Stellungen, unter anderem Akt- und Gewandstudien zum Wagner-Denkmal.

Diese Arbeiten bezeugen die Gewissenhaftigkeit, Hartnäckigkeit und Zähigkeit von Klingers Naturstudium. Man spürt an diesen Akten die strenge Schule, die Klinger in Italien durchmachte, die ihn zum Meister reifte, der in jeder Form und Linie sicher ist. Immer hat er das Funktionsganze des Körpers im Auge. Und dann ist jede Studie im Sinne des gewählten Materials gedacht und in dem beabsichtigten Beleuchtungseffekt gegeben. So steckt in diesen Zeichnungen nicht nur ein ganz ungewöhnlich starker Sinn für das Eigenartige des Modells, sie sind bereits künstlerische Umbildungen, Kunstschöpfungen. Das große Hanfstaenglsche Klingerwerk

veröffentlicht zahlreiche Aktzeichnungen zur Brahmsphantasie; eine der überhaupt schönsten, zum befreiten Prometheus, brachte der Pan in Lichtdruck (Besitzer Graf Keßler. Sie sind vollendet in ihrer Greifbarkeit und Körperlichkeit.

„Über allem Sichtbaren ruht der Zauber des individuellen Lebens." Diesen Leitsatz von Klingers Kunst finden wir natürlich vornehmlich in seinen Darstellungen des Nackten. „Das Geringste aus seiner scheinenden Gleichgültigkeit in seiner Erscheinungsform uns lebendig vorzustellen" ist die Aufgabe seines auch in die Details tief eindringenden Naturstudiums. Marées suchte in seinen Akten das Typische; es kam ihm fast ausschließlich auf den Zusammenhang des menschlichen Körpers an; er übersah nichts, was zur Mechanik des Ganzen gehörte. „Der Kopf ist bloß ein Knopf, aber das herauszubringen, worin es liegt, daß das so lässig dasitzt, das ist eine Sache." Aber er erreichte nicht sein Ziel der Typisierung oder Abstraktion. Klinger führt das Beziehungsreiche des Körperlichen bis in die Einzelheiten durch, die er namentlich in seinen Zeichnungen mit größter Sicherheit herausholt, z. B. eine gespannte Kniekehle, die gestrafften Muskeln eines emporgereckten Leibes, die Festigkeit der Gesäßmuskeln, die Spannung der tragenden Beinmuskeln, die feste und sichere Konturierung der Rückenmuskulatur.

Dieser formenbewußte, stilvolle Realismus kennzeichnet auch die Klingerschen Studienköpfe. Im Verlaufe unserer Betrachtung haben wir schon gesehen, daß er der Schöpfer einer großen Reihe von weiblichen und männlichen Charakterköpfen ist; man denke nur an seine Figurengemälde und die zahlreichen Studienköpfe, die zu ihnen vorhanden sind, sowie an seine Skulpturen. Lionardos vertiefte und erweiterte Auffassung des menschlichen Antlitzes hat Klinger im Geiste des modernen Menschentums weitergebildet. Es mag an dieser Stelle noch auf einige Studienköpfe aufmerksam gemacht werden, die im Besitze des Dresdener Kabinetts sind; die besten sind im Hanfstaenglschen Klingerwerk abgebildet. Ein weiblicher Studienkopf vom 1. Dezember 1891, in feinem Helldunkel malerisch breit behandelt, ergreift uns durch den Ausdruck tiefen Grames. Dann ein Mädchenkopf ganz en face, das tiefschwarze weiche Haar zu beiden Seiten gescheitelt, mit sinnendem Ausdruck. Ein Frauenkopf ganz im Profil nach vorn gebeugt, vom 5. April 1889, strenge Formen, nichts Kleinliches, groß gesehen, etwas Monumentales, Schicksalsschweres wie der Kopf der Kassandra und der Maria. Studie einer weiblichen Halbfigur, mit seitlich gesenktem Profil, das Auge ist trauernd niedergeschlagen; dazu ein ausdrucksvolles Handmotiv: die Rechte ist gehoben, die Finger leise tastend; zart, leidend, harmvoll. Die Linke greift über

die Brust an den rechten Oberarm; ein edelgeformtes Gesicht, schmerzlich zuckender Mund, feine lange Nase. (Auf dunkelgrauem Papier, Lichter weiß und rosa aufgesetzt.) Frauenkopf in Federzeichnung (abgeb. im Klingerwerk); der Kopf schmachtend, lechzend in den Nacken geworfen, voll sehnsüchtigen Begehrens im feuchten Glanz der Augen und auf den üppigen provokanten Lippen; sehr fein im diffusen Licht. Einen weiblichen Studien-



Abb. 80. Weiblicher Studienkopf. Kreidezeichnung. Dresdener Kabinett.

kopf in Kreide aus dem Jahre 1897 bringt Abb. 80; eine ergreifende Mischung von aufbäumendem, gekränktem Stolz und Qual der einsamen Frauenseele.

Diese weiblichen Studienköpfe, die gewiß zum Schönsten gehören, was die deutsche Kunst besitzt*), lassen uns noch einen Augenblick bei dem Seeli-

*) Es wäre sehr verdienstlich, sie zusammen mit den männlichen in einem großen, vornehmen Heliogravürenwerk herauszugeben.

schen, dem Ausdruck der Stimmungen in Klingers Kunst verweilen, in Ergänzung zu unseren Betrachtungen über Liebe, Tod, Leben, Natur. Der moderne Mensch findet die eigene Seele in der Landschaft, in Licht, Luft, Meer und Erde. Der Wind, der die Bäume bewegt, das Licht, das alles belebt, er empfindet sie als Teil seiner eigenen Seele, von der er gleichsam etwas an die Natur verliert, nach deren Ergänzung er sich sehnt. Dieses Naturleben zittert in Klinger in starken Schwingungen, es zittert in allen seinen Menschen, es ist wie ein unverstandener Dämon in ihnen. Die Natur ist Klinger aber nicht immer die große friedenreiche wie Thoma. Er hat weder Böcklins antik-romantische „Ganzheit" noch Thomas Reinheit germanischen Naturlebens. Ihm ist die Natur die größte Meisterin aller Seelenmächte. Sein Nervenleben ist feiner und unruhiger als das jener beiden. Wir denken eher an Turgenjew, Tolstoi, Ibsen, die modernen Franzosen. Die Sensibilität Klingers und seiner Gestalten ist dem vielstimmigen, neu erwachten Lebensgefühl der Frührenaissance zu vergleichen. In seiner Kunst klingt wieder die alte Melodie des Körpers mit individueller Bildung, und dieser Individualismus schafft wie im Körperlichen so auch im Seelischen. In der klassizistischen Zeit hatte die Mitwelt weder einen Blick für eine scharfe, individuelle Porträt- und Körperdarstellung, noch wünschte sie eine solche. Sie legte den Hauptwert auf eine ideelle Verherrlichung; Thorwaldsen erstrebte wie sein Zeitalter die ethische Auffassung der menschlichen Gestalt, aus einer falsch verstandenen Antike heraus. Der Reichtum und die Größe der italienischen Renaissancekunst ist, daß sie sich in allen Möglichkeiten des menschlichen Leibes und der menschlichen Seele erging. Sie entfaltete alle Triebe und Begierden der menschlichen Natur und schwelgte in dem verlockenden, erregenden und berauschenden Trank. Diesen vollkommen befreiten Individualismus sehen wir auch im Norden, bei Dürer, Holbein u. a. Hier knüpft Klinger, dem lebenden Menschen frei gegenüberstehend, mit Bewußtsein an. Wie Dürer die Reformationszeit psychologisch erforscht, so Klinger die unsere, und man kann hier von ihm sagen, was Nietzsche in anderem Sinne von Wagner sagte: „er resümiert die Modernität". Unerschöpflich wie die symbolisierende Kraft seiner Phantasie scheint auch die Gefühlswelt zu sein, die sich in Klingers Kunst erschließt. Ein zunächst hervorstechendes Merkmal ist: seine Menschen sind einsam, sie sind keine Triebmenschen wie die Shakespeares oder Kleists, sondern Reflexionsmenschen wie die Hebbels und Ibsens. „Gefühlsgrübler" ist Klinger sehr treffend genannt worden. Unsere Nerven sind feiner als die der Renaissancemenschen. Wie in der Malerei an Stelle der vollen, fest-

lich reichen Farbenwelt der Renaissance ein Experimentieren in zarten, oft peinlich ausgeklügelten und fein abgestuften Nuancen getreten ist, so will der Menschengestalter unserer Zeit an Stelle der überquellenden Kraft den zitternden Nerv bloßlegen. Dieser moderne Mensch freut sich nicht seiner Leidenschaften, sie machen ihn unglücklich, er trägt sie wie eine Last, wie ein Verhängnis. Klingers Menschen also sind innerlich einsam, wie Klinger selbst ein Einsamer ist. Es gelingt ihm nur schwer, verschiedene Lebewesen in unmittelbaren, sofort sinnlich wirkenden Konnex zueinander zu setzen, weil jedes einzelne in seiner Eigenart zu schwer zu tragen hat. Es gelingt ihm aber stets und mit divinatorischer Sicherheit, den „Menschen mit sich allein" darzustellen. Wie fein sind die einzelnen Gestalten in seinen großen Malereien charakterisiert! Auch in der Durchbildung der Form liegt eine neue Art von Charakteristik. Klingers Gestalten haben alle etwas Gemeinsames; man wird sie sofort aus Hunderten von Kunstwerken herausfinden; denn sie sind von einer ganz neuen geistigen Atmosphäre umgeben.

Fast unermeßlich ist es, welche Empfindungen Klinger auszudrücken vermag; man gehe daraufhin sein ganzes Werk durch — ein nicht enden wollender Reichtum, die größte Spannweite des germanischen Geistes, wie in der Musik Beethovens, Brahms', Wagners. Klingers Frauengestalten kennzeichnet eine Mischung von Modernität, Antikem und Exotischem, ein kompliziertes Gefühlsleben. Hier schlägt er geheimnisvolle Töne der Melancholie an, da ist der sinnende Ausdruck in den Köpfen ergreifend, oder das schicksalsschwere, leidenschaftliche, nervendurchzitterte Innenleben. Wie weiß er den edlen, hoheitsvollen Schmerz zu verkörpern, in der Maria der Pietà und Kreuzigung, in der Maria Magdalena, dem Johannes, in der Kassandra, das Sehnen der Seele nach Erlösung in der Psyche des „Christus im Olymp", das wohlige, vegetative Hinträumen, das sehnsüchtige Aufträumen in der Blauen Stunde, das selige Aufschauen in der Aphrodite, die hymnische Begeisterung in der Muse der Evokation der Brahmsphantasie, das selige Sein in der Amphitrite, die Schauer höchsten geistigen Erlebens im Befreiten Prometheus, die stärkste Liebessehnsucht von elementarer Rücksichtslosigkeit in dem Böhmischen Volkslied der Brahmsphantasie u. a. Das Elementarste, was ihm da wohl gelang, ist die Liebessehnsucht des Mannes: in der Linie des Körpers von der Hand, die den Baum krampfhaft faßt, bis zum Fuß am Boden, in dieser jähen, leidenschaftlichen Bewegung sieht man förmlich die zuckende Aufregung lebendig werden, während die Erscheinung der Geliebten, die, ihn berührend, von oben herabschwebt, echt traumhaft

ätherisch wirkt. Wie weiß Klinger dann wieder die holde, süße Liebesfürsorge des Weibes, das sein Liebstes verliert, zu gestalten in dem kauernden Mädchen des Dramas. Und dann wieder ist er Meister in der Wiedergabe von Begierden, des tierischen Lebens der Menschenkreatur, von Haß und wildem, trotzig-verbissenem Sichaufbäumen, im Titanenkampf (die Terribilità Lionardos und Michelangelos), der dumpfen Resignation, des Versinkens ins Tierische, im „Elend". Bemerkenswert ist seine derb naturalistische Wiedergabe des vulgären Menschen. Überall geht er dem Physiologischen mit intensiver Leidenschaft nach; wir wissen, daß er da vor den rücksichtslosen Deutlichkeiten nicht zurückschreckte. Es möge noch einmal gestattet sein, auf Klinger anzuwenden, was Nietzsche von Wagner sagt: Er hat den scheuen Blick des verhehlten Schmerzes, des Verstehens ohne Trost, des Abschiednehmens ohne Geständnis; er schöpft aus dem untersten Grund des menschlichen Glücks, wo die herbsten und widrigsten Tropfen mit den süßesten zusammenlaufen .. er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele. (Man denke an Ein Leben, Eine Liebe, Tod I. II und die Brahmsphantasie.) Etwas ganz Außerordentliches ist es, wie Klinger den Blick des Auges zu beseelen weiß, wie in der Salome und im düster schauenden Auge der Kassandra; in gleicher Weise bannend ist die unergründliche Tiefe im wechselseitigen Blick: Christus-Maria, Christus-Zeus. Zudem erkannten wir Klinger als einen Meister der Gebärde, neuer großsprechender Gebärden, die in schlichter Art ein Tiefstes sagen.

KLINGER ALS PLASTIKER.

Klinger als Plastiker.



AX Klinger vollendete sein erstes plastisches Werk, die Salome, im Herbst 1893; die ersten Anregungen zur polychromen Plastik aber liegen um ein volles Jahrzehnt zurück. In den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden in Berlin unter Künstlern und Kunstgelehrten zwei Probleme der Plastik lebhaft, mit der Energie grundsätzlicher Überzeugung erörtert und verwirklicht, auf die sich die ganze neuere Plastik aufbaut. 1884 stellte Adolf Hildebrand in Berlin aus; seitdem ist die Forderung des „Steinstiles", das plastische Gebilde als geschlossenes Volumen aus dem Block herauszuhauen, wieder zu einem Axiom der Plastik geworden. Klinger, der in seiner künstlerischen Phantasie weitab lebte — der nervöse Grübler und Denker radierte „Ein Leben" und die „Dramen" — trat entschieden für Hildebrand ein. Die Eindrücke, die er von dessen Skulpturen empfing, waren entscheidend, obgleich er selbst der Plastik noch nicht nahegetreten war, von der Gelegenheitsarbeit einer Schillerbüste abgesehen. Das andere Problem war die Farbigkeit der Skulptur. Man machte Experimente, die Bewegung „lag in der Luft". Böcklin hatte auf seine Art nachdrückliche Bemalung gefordert und sich theoretisch und praktisch eingehend damit beschäftigt (vgl. Floerke, Böcklin S. 129—149). In Berlin war durch die unermüdliche Tätigkeit Bodes ein geschichtliches Material polychromer Plastik zusammengekommen, wie kaum in einer anderen Stadt; die mittelalterliche christliche Kirchenplastik (im Kaiser Friedrich-Museum), die Büsten, Statuetten, Reliefs in Stuck, Ton, Terrakotta aus der Zeit der Renaissance, die 1883 erworbene Büste der Magdalena von Montañez, die sensationell wirkte, waren der größte Schatz polychromer Skulpturen. Nicht genug damit; die Nationalgalerie veranstaltete 1883 eine umfängliche Ausstellung polychromer Plastik, die bahnbrechend wirkte*). Im selben Jahre aber hatte Artur Volkmann seine ersten bemalten Reliefs, u. a. das Relief einer Eva

*) Ein Jahr danach erschien die Schrift von Georg Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen.

ausgestellt. Dieses letztere war entscheidend für den Sieg der Polychromie*). Klinger nahm an diesen Experimenten lebhaften Anteil, und zwar kam er zur polychromen Plastik im Anschluß an seine farbenheiteren Wandmalereien in der Villa Albers; sie war ihm von vornherein ein Element des farbigen Monumentalraumes, erhielt durch ihn ihre Gesetze und ihre höhere künstlerische Existenz. Volkmann meißelte für dieses Vestibül die beiden Frauenbüsten, und Prell bemalte sie. Die starken Anregungen, die Klinger aus diesem ersten „Raumkunstwerk" erwuchsen, zeitigten eine köstliche Frucht, das „Urteil des Paris". Der plastische Sockelschmuck, die Halbfiguren und Masken in bemaltem Gips, zeigen uns Klinger erstmalig auf dem Wege der farbigen Plastik. Und ein anderes noch tritt hier zutage, seine Freude an farbigen und kostbaren Materialien, in dem gemalten buntfarbigen Marmor der Tempelhalle, des Mosaikbodens, der Säulen; der Charakter des farbigen Geäders, die zarten, bald kühlen, bald warmen Farbentöne des Marmors sind mit der hellen Lust eines Künstlers gemalt, den die Freude am schönen Material zu immer neuen und reicheren polylithen Schöpfungen treiben mußte. Seine erste plastische Schöpfung in echtem Material wurde denn auch durch den Anblick eines schönen Blockes Seravezzamarmor geweckt. Klinger war 1886 nach Italien gegangen, um für die Villa Albers einen marmornen Kamin zu beschaffen. Auf der Suche nach ihm fand er jenen Block, aus dem er freihändig, ohne Modell (nach Treus Bericht) den Kopf der Kassandra heraushieb. Aus demselben Jahre stammt der Entwurf zum Beethoven und die erste Konzeption der Salome. Das „Urbild" der Salome ist eine junge mondäne Pariserin, die auch als Modell zur Venus des Parisurteils diente. In

---

*) Den ersten Versuch haben Volkmann und Prell gemeinsam ausgeführt; ersterer hat das Relief eines bärtigen Mannes ohne Modell aus einem Marmorbruchstück herausgehauen, Prell hat es bemalt; das erstemal, daß in Marmor wieder Farbe gewagt wurde. Zwei weitere Reliefs beschreibt Lichtwark (Gegenwart Bd. 27, 319); das eine stellte einen weiblichen Kopf dar, scharf im Profil gesehen, mit rotem Haar vor grünblauem Grunde. „Lippen und Wangen sind leicht gerötet, und im Haar steckt ein grüner Zweig mit schwarzer Beere. Die Tönung des Fleisches läßt nichts vermissen." Das andere zeigte, wie ein schöner Jünglingskopf in braunen Locken den Kopf eines weißen Pferdes mit grünem Zaumzeug überschneidet; der Grund lichtblau. Über die lebensgroße Relieffigur einer Eva schreibt Lichtwark (Gegenwart 28, 221): „ . . . Von dem vielleicht etwas scharfblauen Himmel, an dessen unterm Saum sich mildere dunkle Berge hinziehen, hebt sich in blühendem Leben das matte Fleisch des nackten Körpers ab, während der braune Baumstamm und die grünen Bäume mit den goldigen Früchten dem Hintergrund eine große Mannigfaltigkeit verleihen. Über die Behandlung des Fleisches herrscht nur ein Urteil: Bisher ist noch nirgend etwas ähnliches geglückt."

demselben Jahre ging Klinger nach Rom, „um Bildhauer zu werden". Aber sieben Jahre dauerte es, bis er mit seiner ersten plastischen Schöpfung hervortrat. Denn in den römischen Jahren entstanden die Pietà, die Kreuzigung, die Hauptblätter der Brahmsphantasie und Vom Tode II. Das Studium der menschlichen Gestalt aber reifte auch den Plastiker.

Die plastische Bildnerkraft ist fast in allen Zeichnungen und Radierungen Klingers schon tätig gewesen, von den Menzelschen Geist verratenden Federzeichnungen des „Thema Christus", der „Soiree", des „Mephisto" an. Später kam das Nackte hinzu, das plastische Formen tritt immer mehr in den Vordergrund, und gleichzeitig mit der Malerei wendet sich Klinger der farbigen Skulptur zu; er will das farbige Gesamtkunstwerk schaffen. 13 Jahre umfaßt seine bisherige plastische Tätigkeit. 1893 vollendete er in Leipzig die in Rom begonnene Salome, 1895 die Kassandra. Fast gleichzeitig begann er den weiblichen Körper in Marmor zu bilden, zunächst wieder im Anschluß an ein Gemälde, in den beiden Sockelfiguren des Christus im Olymp. Es entstanden in rascher Folge jene prächtigen weiblichen Skulpturen, die dem Schöpfer der Salome und Kassandra den Ruhm eines der ersten Bildhauer unserer Zeit sicherten, das badende Mädchen, die Amphitrite, das kauernde Mädchen. Eine weibliche Halbfigur für einen Brunnen (die jetzt erst ihrer Vcllendung entgegengeht) und eine überlebensgroße schreitende Muse (für das Treppenhaus des Leipziger Museums, nur im Gipsmodell fertig) folgten. Dazwischen entstanden kleinere Arbeiten, die Marmorreliefs Leda mit dem Schwan und die Schlafende (in zwei verschiedenen Fassungen), die Bronzestatuetten der Tänzerinnengruppe und eines liegenden Figürchens und später die Bronzeskizze eines Athleten. 1902 wurde die Beethovenstatue vollendet, zwei Jahre später das Drama. Vorher entstanden, aber nur im Gipsmodell vollendet ist die große Gruppe „Genie und Leidenschaft" (oder „der ewige Kampf"). Klinger hatte das weibliche Element in der Plastik erschöpft, erst dann ist er auch zum männlichen übergegangen, zunächst auch wieder als Psycholog und Physiognomiker. An erster Stelle steht der Beethoven; dann ist wiederum der männliche Körper als solcher hinzugekommen, im liegenden Akt von „Genie und Leidenschaft" und im Athleten des Drama. Der weibliche Körper wird mit unermüdlicher Energie weiter durchgeführt, in den beiden Frauenkörpern des Drama und dem zarten, feingliedrigen Leibe der Diana. Und während sich Klingers plastischer Trieb in großen Gruppen, neben den genannten

im Brahmsdenkmal für Hamburg, Brahms umgeben von seinen Musen, aussprechen muß, entsteht nebenher die große Reihe von Büsten: Elsa Asenijeff, Mädchenkopf mit Hand, Liszt, Nietzsche (Bronze und Marmor), Richard Wagner, Georg Brandes, Lingner, ferner der silberne Tafelaufsatz, zu dem noch zwei weitere hinzukommen werden und die sitzende Figur der Galatea mit einem Amorputto in Silber. Das ist eine staunenerregende künstlerische Arbeitsleistung innerhalb von 13 Jahren. Freilich die Malerei ruhte in diesen Jahren fast ganz; radiert hat Klinger in dieser Zeit das Leuckart- und das Georgidiplom, die Pest, den Künstler für Vom Tode II und eine Anzahl Exlibris.

Ein Glanz der Kristalle des Steines oder
der Farben oder von Tongebilden: und neue
Perspektiven eröffnen sich dem Künstler.

Die Freude an einem Marmorblock macht Klinger zum Bildhauer*); der Anblick dieses herrlichen Gesteins stimmte ihn produktiv, gab ihm die Idee des Kassandrakopfes, und diese Freude am schönen Material hat alle seine Werke mit geschaffen. Das „im Material schlummernde Leben" zu erwecken, ist die Aufgabe des Bildners. Die sinnliche Schönheit des Materials ist Klinger ein Hauptfaktor des ästhetischen Genusses, seine Echtheit darum eine unbedingte Notwendigkeit. Klinger ist einer der ersten gewesen, der eine Materialästhetik aufgestellt hat und insonderheit für die Plastik Materialechtheit fordert. Denn „ein Kunstwerk kann nur dann vollendet sein, wenn es mit dem Material geschaffen worden ist, welches den erschöpfenden Ausdruck seiner Grundidee möglich macht". Jedem Material wohnt durch seine Bearbeitungsfähigkeit und seine Erscheinung ein eigener Geist, eine eigene Poesie inne, die eine aus dem Charakter dieses Materials sich ergebende technische Behandlung erheischen. Diesen Materialcharakter muß jeder Künstler bei der Konzeption im Auge haben. „In der Kunst liegt der ‚Sinn' viel mehr an der Spitze unserer Werkzeuge und in deren Kontakt mit dem Material als in Gemüt, Verstand, Wissen oder Kombinieren." (Klinger in seinem Nachruf über Hans Merian, Zukunft, Bd. 40, 1902.) Die besonderen Schönheiten der Materialien müssen zur Geltung gebracht werden. Klinger hat neue Materialien für die Plastik erobert; er ist ein Künstler von einer nervösen Sinnlichkeit, und der

*) Georg Treu, Klinger als Bildhauer. Leipzig 1900. Julius Vogel, Max Klingers Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902.

Zauber dieser Sinnlichkeit umgibt alle seine plastischen Werke. Wenn er am Ledarelief den schimmernden Leib durch versteckte Glühlampen mit Lichtreflexen überstrahlen, das liegende Bronzefigürchen in eine durchsichtige Masse legen will, die das farbige kringelnde Wellenspiel des Meeres wiedergeben soll, so spüren wir eine künstlerische Sinnlichkeit, die sich bereits in die gewagtesten Experimente verliert. Das köstliche Onyxpostament zu den drei Tänzerinnen mit dem herrlichen Lineament, der silberne Tafelaufsatz, das Delphinenpostament mit den unbeschreiblich schönen Schwimmkurven, reizvolle plastische Einzelschönheiten wie die Haarstudie (Mädchenkopf mit Hand) sind Kennzeichen einer feinsten Kultur des Auges, in der sich eine tiefe Sehnsucht nach einer Schönheit ausspricht, die schon in den Illustrationen zu „Amor und Psyche" und den „Rettungen" einen zarten Jugendtraum träumte und sich in der Amphitrite zum herrlichsten aphroditischen Gefühl erhebt.

Dieser Schönheitssinn, der für Klingers Plastik so bezeichnend ist, im Gegensatz zu dem tektonischen Geiste Hildebrands, machte Klinger zum ersten Kenner der Marmorsorten, führte ihn zur polylithen Plastik, machte ihn zu einem technischen Meister der Marmorbehandlung, der den Vergleich mit den besten Antiken nicht zu scheuen hat. Sein Malerauge berauscht sich an den Tonwirkungen des Gesteins, er hat einen unglaublichen Sinn für das „organische Leben" im Marmor, in den verschiedenen Marmorsorten, den edlen Steinen, dem Elfenbein, der Bronze. Er kennt genau ihre Wirkungen, weiß sie rhythmisch zu kombinieren und die Lichteffekte, die über den Bildwerken leben, von ihrer elementarsten Prachtentfaltung auf polierten Goldlehnen bis zu ihrer zarten Durchgeistigung auf dem schimmernden Marmorhaupt Beethovens seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen. Im Studium dieser Materialien ist Klinger so gründlich wie Böcklin mit seinen Malmitteln. Es flößt uns Respekt ein, wenn wir hören, unter welchen ungeheueren Mühen und enormen Kosten er seine „Marmorreisen" ausführt. Treu schreibt: „Diesem Marmormaterial ist Klinger über Land und Meer nachgefahren: in die Tiroler Berge und die Pyrenäen, in den Peloponnes und auf die griechischen Inseln, nach Paros und Syra." Auf der Insel Paros hat er die Gänge gefunden und ausgebeutet, in denen einst Phidias den Stein für die Parthenonskulpturen brechen ließ. Auf der Insel Syra ist er weit ins Land hineingeritten, um auf jenem Bergesgipfel den Block brechen zu lassen, der ihm für den Torso des Beethoven geeignet erschien. Das Gewand der Salome ist aus einem antiken römischen Säulenkapitell, der Leib der Amphitrite aus einer alten Treppenstufe, die

Klinger auf der Insel Syra fand. Zu den Marmorarten kommt anderes Gestein. Die Gewandung der Kassandra und des Beethoven ist aus Alabaster und Onyx. Die Augen wurden aus Bernstein eingesetzt. Bronze, Silber, Gold, Edelsteine mischen sich am Throne des Beethoven mit tiroler Onyx und griechischem Marmor. Überall sehen wir Klinger als Pfadfinder, nervös suchenden Neuerer, als Experimentator und als einen der größten Eroberer auf dem Gebiete der künstlerischen Sinnlichkeit. Die Auswahl des Marmors ist für ihn eine wichtige Angelegenheit. Die einzelnen Marmorsorten sind sehr verschieden voneinander; von der Farbe abgesehen, wird ihre Wirkung durch die größere oder geringere Feinheit des Kornes und die dadurch bedingte Verschiedenheit in der Aufsaugung und Reflektierung der Lichtstrahlen bestimmt. Jul. Vogel hat über die Wirkungsart der von Klinger benutzten Materialien authentische Mitteilungen gemacht (Max Klingers Leipziger Skulpturen S. 36ff.). Die Wahl des Marmors entspricht jedesmal seiner geistigen Bestimmung; es ist ganz wunderbar, wie Klinger für den jeweiligen Charakter des Bildwerks einen Marmor zu wählen weiß, der der ihm innewohnenden Stimmung Ausdruck gibt. Man denke an die Badende und die Amphitrite und an die Polychromie der Salome, Kassandra und Asenijeffbüste. Auf diese drei polylithen Skulpturen, die das 10 Jahre früher in Berlin erstmalig diskutierte Problem der farbigen Plastik in einer von Volkmann jedenfalls nicht geteilten Konsequenz gleich bis zu seinem äußersten Ziele führte, haben wir zunächst einzugehen.

Salome.

DER Gedanke einer Salome (Abb. 81) kam Klinger in Paris, zunächst der Typus. Seine eigenen künstlerischen Interessen und Phantasien umkreisten ungeschaffene, nur geschaute polylithe Skulpturen. Die Berliner Anregungen konnten im Louvre vor einem der größten Meisterwerke der Polychromie, dem ägyptischen Schreiber, neue Nahrung finden. Später sah Klinger in Neapel die Bronzen. Was an diesen Werken unvergeßlich ist, ist die fast unheimliche Lebendigkeit der Augen. Hier hat Klinger gelernt, was polychrome Skulptur heißt. Die Bernsteinaugen der Salome haben hier ihresgleichen. An den Augen des ägyptischen Schreibers deutet ein feiner Bronzerand die Wimpern an; das Weiß ist aus Quarz und die Pupillen aus einem tiefen Stück klaren Bergkristalls. Der Schatten allein ruft den Eindruck des Schwarzen hervor*).

Die biblische Erzählung von der Tochter des Herodes, die vor ihrem Vater, dem Könige, tanzte und sich auf Anstiften ihrer Mutter als Lohn dafür das Haupt des Johannes des Täufers erbat, das ihr der in Liebesbanden der eigenen Tochter gefangene Fürst auch gewährte, hat durch die Jahrhunderte bildende Kunst und Dichtung beschäftigt, zuletzt noch die Musik, und Sinne und Phantasie in Aufruhr gebracht. Klinger wurde durch eine Flaubertsche Novelle, Herodias, die dritte der trois contes angeregt. Die kleine kokette Französin, die als Modell der Salome in einer kleinen Bleistiftzeichnung verewigt ist (abgeb. bei Jul. Vogel S. 49, Besitzerin Frau E. Asenijeff), erschien Klinger als der rechte Typus des feinnervigen, lüsternen Raubtier-Weibes. Die Zeichnung ist ein Meisterstück, in wenigen Linien ist vibrierendes Leben gegeben, die Lippen sind fleischig, die Nasenflügel wittern Leben;

*) Dazu die außerordentliche Vollendung der Form, des festen Fleisches, des runden, vollen Gesichtes, der Brust und der untergeschlagenen Beine. Das lebt. Der dünne, weitausgezogene, verschlossene Mund wird auf den Wangen durch eine kräftige, senkrechte Falte begrenzt. Stirn und Kinn sind sorgfältig modelliert. Ein unbeschreibliches Lächeln huscht über das Gesicht. Auch die ruhige Frontalstellung erinnert an die Salome.



Abb. 81. Salome. Leipzig, Museum.

eine Modernität umgibt dieses kecke, raffinierte Gesichtchen, das nach Treu pervers-verführerische und beutehungrige Instinkte verkörpert. Nächst dieser Zeichnung kennen wir Haarstudien der Salome in Pastell (Besitzer Jul. Vogel, abgeb. in seiner Schrift S. 51). Klinger hat den Kopf zuerst allein modelliert und gemeißelt, mit dem schlanken Brustausschnitt; dann fügte er den Oberkörper mit Gewand und Händen und die beiden männlichen Masken hinzu. Das farbige Originalmodell (mit Bernsteinaugen) kam nach Dresden ins Albertinum, und das fertige Werk wurde 1894 gelegentlich der großen Klingerausstellung in Leipzig für das dortige Museum angekauft.

Die Salome hat eine gewisse Sensation erregt. Eine derartige plastische Kunst erschien als etwas bis dahin gar nicht Geahntes, vielen, den Klassizisten und Realisten, als etwas Ungeheuerliches. Die Willigen empfanden, welche faszinierende Macht in der polylithen Plastik liegen kann. Ein so intensives Eigenleben, eine so meisterhafte Durchbildung der Form, eine solche psychologische Wirkung farbiger Materialien hatte man noch nie geschaut. Diese Salome wirkte wie eine Erscheinung. Ihr polychromer Aufbau, die technische Feinheit der Marmorbehandlung, das bleiche, nervöse Leben des Fleisches wirkten auf die Nerven. Die Salome war ein Erlebnis. Treu schreibt: „Um sich der ganzen Neuheit des Wurfes bewußt zu werden, wird man sich mit Ergötzen vergegenwärtigen, wie hilflos unsere Klassizisten mit ihren herkömmlichen Sphinx- und Sirenentypen einem solchen kleinen modernen Raubtier gegenüber dagestanden hätten."

Was ist in der Skulptur aus dem feinen Gesichtchen der Pariserin geworden? Klinger gab ihm die typische Steigerung des Weibes als erbarmungslose Verführerin. Mag sein, daß etwas von dem frischen Lebenscharme dieses Gesichtchens verloren gegangen ist, in der Dämonie des Seelischen führt der Marmor weit über das Vorbild hinaus. Salome soll, wie die Legende erzählt, den Bußprediger selber in ihre Netze haben ziehen wollen (der psychologische Kern der Wildeschen Salome) und, weil sie sich von ihm verschmäht sah, ihm Rache geschworen haben. Als diese leibhafte Verkörperung aufsaugender, männermordender Leidenschaft, als das Urbild des Geschlechts, das über das starke triumphiert und es unterjocht, gab Klinger seine Salome.

Der Aufbau der Halbfigur mit den beiden Masken ordnet sich symmetrisch in einem Dreieck und ganz frontal in einer Ebene an. Als gleichseitiges Dreieck steigt sie als wohlgegliederte Masse über dem schwarzen Marmorsockel auf; eine einfache, unbewegte en face-Stellung.

Die beiden Masken, die zu den beiden Seiten der Halbfigur angelehnt sind, bestimmen die eigentümliche pyramidale Form des Werkes und geben die breite, kräftig ausladende Basis, auf der die Halbfigur der Salome besonders grazil erscheint; sie läßt Kopf und Hals auffällig klein erscheinen, und dadurch erhält das feingebildete, auf dem schlanken Halse sitzende Köpfchen etwas Listig-Schlangenhaftes. Die Masken sind also keineswegs, wie gesagt worden ist, eine nur gedankliche Zutat; auch für den farbigen Aufbau sind sie notwendige Elemente. Durch die übereinandergeschlagenen Arme, die das über beide Schultern gezogene, den fein geschwungenen Nacken aber freilassende Gewand über der Brust zusammenhalten, wird der Eindruck des Zarten, Verwöhnten einer modernen Mondäne hervorgerufen; zugleich verstärken sie das Lauernde und Wartende, das in der ganzen Gestalt liegt. Diese Handgeste führt uns wieder nahe, wie groß Klinger in der Erfindung neuer Gesten ist, in denen sich die stärksten Gefühle unserer Zeit elementar-überzeugend ausdrücken. Die rechte, aus graurotem, gelbgeädertem Posta-Santa-Marmor gemeißelte Maske zeigt uns das Antlitz eines älteren Lüstlings, der mit seinen Bartkoteletten und seinem halb zugekniffenen Auge stark an den modernen Börsentypus erinnert, — ein modernisierter Herodes. Höchst charakteristisch sind diese zusammengekniffenen Augen, dieser faunisch verzogene Mund, das schwammige Fleisch und das fast tierähnlich gebildete Ohr, ein Kopf, der uns Grauen, Mitleid und Ekel zugleich einflößt. Auf der anderen Seite sehen wir das blaugrün getönte Gesicht des toten Schwärmers mit den unheimlichen, weitgeöffneten gelben sternlosen Bernsteinaugen und den schmerzlich herabgezogenen Mundwinkeln. Der Bernstein ist so geschliffen, daß ein matter Glanz entsteht, der tote Glanz eines gebrochenen Auges. Die Wiedergabe der Leichenstarre ist unheimlich wahr und ergreifend, und die schlaff herabhängende Unterlippe ist ein Meisterstück, wie es selbst Klinger nicht leicht wieder gelungen ist. Man mag in diesen Zügen die „leidenschaftliche, aber irrende Jünglingsschwärmerei“ sehen. Näher liegt, in diesem anderen Opfer des Weibes den bezwungenen Asketen, den Bußprediger zu sehen, — das Haupt eines Johannes. Aber das ist das Große am Kunstwerk, daß es inkommensurabel ist, unausschöpfbar wie das Leben.

Zwischen beiden Masken erhebt sich in starrer, lauernder Ruhe die Halbfigur der Salome. Spöttische Überlegenheit und ein kühles berechnetes Forschen, eine Mischung von glühender Sinnlichkeit und grausamer Kälte, Triumphgefühl und verschlagene List sind zugleich in diesem Weibe. In ihr ist etwas von der Schlange, die ihr Opfer hypnotisiert. Das liegt schon

in der unheimlichen Ruhe der Haltung, in dem oszillierenden Funkeln des Blickes, in dem „rätselvollen, von Hohn und Befriedigung durchsättigten Lächeln, das über diese Züge irrt wie ein leiser Hauch". Eine unglaubliche Mischung von raubtierartiger Derbheit und der erregten sinnlichen Nervosität der Mondäne. Die mächtigen, „raffenden" Hände sind wie Raubtierpranken, und durch die ganze Gestalt geht ein fröstelnder Schauer, daß die Finger sogar nervös belebt erscheinen. Klinger sah im Louvre nicht nur die ägyptische Polychromie, auch die Mona Lisa Lionardos. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen beiden Frauenbildnissen ist offensichtlich. Schon die Haltung im allgemeinen, dann die Geste der Arme, trotz der abweichenden Lage der Hände. Diese Hände allein sind ein wahres Wunder beseelter Plastik. Bei äußerer Ruhe liegt in diesen großen Händen, deren „gewollt vulgäre Formen" das Brutale des Typus kennzeichnen, eine schlangenhaft lauernde Tücke; sie haben etwas Weiches und Gleitendes und dabei etwas innerlich Gespanntes, eben wie die lauernde Schlange, die ihr Opfer packen will. Zu diesen Händen nun der Kontrast des feingliedrigen Halses, auf dem in so wunderbarer Linie das Haupt sitzt, und die scharf ausgeprägten Linien der schmalen, feingeschnittenen Lippen; es sind die kalten Lippen des Vampyrs. Wie die Hände sind auch Gesicht und Hals von einer berückenden Vollendung ganz individueller Formengebung. Alles erscheint von atmendem Leben erfüllt, so vollendet ist die technische Behandlung des Marmors. Die Mundwinkel verziehen sich ein ganz klein wenig zu einem spöttischen Lächeln, das so vielsagend, sirenenhaft lockend ist. In diesem „ganz klein wenig" liegt es gerade; in diesen kleinen Querfalten der Mundwinkel sehen wir den ganzen Klinger. Die stark entwickelten „erbarmungslosen" Kinnladen, das eigenwillige Näschen, das zu vibrieren scheint, die abnorme Bildung des Schädels mit den angewachsenen Ohrläppchen, einem Kennzeichen verbrecherischer Neigungen, haben alle jenes undefinierbare individuelle Eigenleben. Das Packendste und Merkwürdigste aber an diesem unvergleichlichen Bildwerke sind doch wohl die Augen. Sie übertreffen in ihrem innerlich glühenden Leben noch die oben genannten ägyptischen und neapolitanischen Werke. Wie das blasse feine Gesicht den Blick der tiefliegenden dunklen Bernsteinaugen gerade auf den Beschauer richtet und ihn überlegen, als sichere Beute mustert, ist nicht wieder zu vergessen. Dieser Blick ist durchdringend; seine Glut flackert in der dunklen Tiefe der scharf umrandeten Augenhöhlen. Man beachte daneben die ganz verschiedene Wirkung der Bernsteinaugen des Johanneskopfes, diesen matten, sternenlosen Glanz, und hier dieses Funkeln und kühl berechnende Forschen aus der

Tiefe. Es ist eben noch nichts gesagt, wenn es heißt, die Augen sind in Bernstein eingesetzt. Den Bernstein so abzuschleifen und so in die Augenhöhlen einzufügen, daß Auge und Umgebung formal zusammengehen, daß die Lichtbrechung jenes psychische Raffinement ermöglicht und die Schatten zu leben beginnen, ist das Große. Das Durchscheinen des Augapfels hat Klinger dadurch hervorgebracht, daß der Bernstein an dieser Stelle ganz dünn abgeschliffen ist; die Pupille ergibt sich aus dem dahinterliegenden, tief eingegrabenen und wohl dunkel gefärbten Marmor. Um die Wirkung dieses Blickes noch weiter zu vertiefen, hat Klinger ein Kunstmittel angewandt, das sich bei vielen seiner Frauengestalten, der Kassandra, der Amphitrite, der radierten „Quelle", um nur einige zu nennen, wiederholt. Er läßt die Blickachsen nicht zusammengehen; der Blick fixiert nicht, sondern verliert sich noch in unbekannte dunkle Gründe. Er erhält dadurch den Charakter des Vieldeutigen, das wieder im Beschauer ein Oszillieren der Gefühle weckt. Das rätselhaft Bannende vieler Klingerschen Gestalten hat darin hauptsächlich seinen Grund.

Wie Arme, Hals und Gesicht ist auch das Gewand eine Meisterleistung der Marmortechnik; besonders auf dem Rücken und vorn, wo es sich weich und gleichsam Besitz ergreifend über beide Masken legt, ist es von größter Schönheit. Neben der erstaunlichen stofflichen Wirkung, wozu die graue Farbe des Steines beiträgt, ist es die Eurhythmie der einfachen, großen Linien, die, in rhythmischem Kontrast zu den Masken, Händen, Hals und Kopf, das ganze Werk einheitlich aufbauen. Ein Muschelcameo mit erotischer Szene bildet die Gewandnestel über der linken Schulter. Das Dresdener Kabinett besitzt die Studien dazu, eine Kohlezeichnung mit gelben, blauen und weißen Deckfarben, eine andere in Kreide, die Lichter in weißer Deckfarbe aufgesetzt. (Abgeb. Treu S. 12, 13 und Vogel S. 47; hier auch Seitenansicht der Salome S. 23.) Die Studie der Rückseite zeigt noch oben links den Hinterkopf der Salome, daneben zwei Arme, und unten eine Gestalt aus dem „Elend". (Während der Salomestudien erfüllten also auch die großen Kompositionen vom Tode II Klingers Phantasie, eine ungeheuere Spannweite gleichzeitiger geistiger Arbeit.) Eine weitere Kopfstudie zur Salome zeigt auf der Rückseite einen weiblichen sitzenden Akt in Pastell, der rechte Arm ist nach vorn fast wagerecht ausgestreckt, die Studie zum „Ruhm" von „Zeit und Ruhm".

Der farbige Aufbau der Salome gibt eine klare, einheitliche Gliederung der Massen, ein farbiges, organisches Formengebilde. Das Gewand besteht aus kühl wirkendem, blaugrau gestreiftem hymettischem Marmor; das ganze Stück ist aus einem Säulenkapitäl herausgearbeitet worden, das

aus der Campagna vor Porta Furba in Rom stammt. Die natürliche Aderung in der Horizontalachse ist von besonderer stofflicher Wirkung. Zu diesem Graublau ist unten die leichenhafte bläuliche Blässe des Jünglingskopfes (bemalter carrarischer Stein) und das Graurot der rechten Maske (afrikanischer Marmor) gestimmt. Dieses Blaugrau zu dem fahlgelben Bernstein ist unsagbar fein. Zu diesem grauen Akkord der kühle, leicht gelbliche Fleischton der Hände, des Halses und Gesichtes in zart getöntem penthelischem Marmor. Das Haar hat intensiv dunkle Farbe, ebenso die Augenbrauen. Sehr wirksam ist das freie durchsichtige Gelock über der bleichen Stirn. Wangen und Lippen sind bemalt. Und in diesem farbigen Ganzen liegt die höchste Wirkung in den gelben Bernsteinlichtern der dunklen Augenhöhlen.

Kassandra.

EIN Jahr nach dem Ankaufe der Salome für das Leipziger Museum, 1895, wurde im Leipziger Kunstverein die Kassandra (Abb. 82) ausgestellt. Sie ging von da nach Berlin und kehrte dann nach Leipzig zurück als dauernder Besitz seines Museums. Auch die Kassandra ist eine Frucht der römischen Jahre, wenn sie auch erst zwei Jahre später vollendet wurde. Klinger schuf in ihr einen heroischen Frauentypus, der in der Muse der Evokation und Penelope wiederkehrt und in seiner herben Größe spezifisch Klingerisch ist. Auch die Kassandra ist eine Halbfigur, und ein ähnliches Problem wie das der Salome ist hier in komplizierterer Fassung gelöst, die Darstellung stärkster innerer Unruhe und Bewegung bei äußerlich bewahrter Ruhe. In der äußeren Motivierung der inneren Erregung liegt die Eigenart der Salome und der Kassandra. Verhaltene Empfindung liegt auch in den „statuarischen" Gestalten der Gemälde, wie in dem Beethoven.

Der Kopf der Kassandra, aus einem Block Seravezza-Marmor herausgehauen, war das erste. Das farbige Gipsmodell zu diesem Kopf (blaugrau getönt) besitzt Paul Schumann in Dresden (abgeb. Kunstwart Bd. 12,1). Auf der Leipziger Klingerausstellung von 1894 war es zuerst ausgestellt. Die Ausführung des ganzen Werkes, des erregt vorgebeugten Oberkörpers in Grecchetto-Marmor und des Alabastergewandes fällt in den Winter 1894/95. Die Form der Halbfigur stand nicht von vornherein fest. Jul. Vogel veröffentlicht in seinem Buche mehrere frühere, noch vorhandene mit der Feder gezeichnete Entwürfe Klingers, die uns über das allmähliche Ausreifen der großartigen verhaltenen Schmerzgeste Aufschluß geben; sie geben einen belehrenden Einblick in die geistige Werkstatt des Meisters. Die flüchtigen Federzeichnungen sagen, daß Klinger ursprünglich an eine ganze, stehende Figur gedacht hat, etwa in der Art der Niobe, im weiten Schritt einer griechischen Tragödienfigur. Auch in ihrer jetzigen Fassung müssen wir uns die Kassandra stehend denken, im Gegensatz zur Salome. Klinger wählte die Halbfigur; sie genügte, um alles zu sagen, und sie sagte mehr. Aus den Zeichnungen sehen wir, wie er das endgültig gewählte Motiv neben anderen



Abb. 82. Kassandra. Leipzig, Museum.

gleichzeitig entwickelte. Der eine Entwurf gibt die Figur hastig vorwärts schreitend; die erhobene Rechte faßt einen Zipfel des Gewandes, der in einer faltigen Masse vom Arme herabfällt, während der linke Arm in einer energischen Bewegung nach rückwärts geschleudert ist. Die seelische Aufregung ist hier in körperliche Bewegung übersetzt worden; die Empfindung strömt ungehemmt durch den bewegten Körper. Eine andere, sehr flüchtige Zeichnung zeigt, daß Klinger auch an eine sitzende Figur gedacht hat. In einer größeren Skizze sehen wir den Prozeß der Gestaltung auf einer höheren Stufe. Da ist wieder eine ganze Figur aber sie schreitet nicht mehr hastig, sondern tut nur einen Schritt vorwärts, während sie die Arme, den linken im Ellenbogen biegend, kampfbereit erhoben hat. Die seelische Erregung ist beherrscht. Daneben eine Halbfigur, unterhalb der Hüften abgeschnitten, die der ausgeführten Fassung nahe kommt (vgl. Vogel S. 55). Diese ist ohne Zweifel auch die reifste. Das in Zorn und Schmerz aufgewühlte Innere hat die plastische Ruhe der äußeren Form nicht überwältigt. Nur die seitliche Verschiebung des Schwerpunktes über die Mittelsenkrechte durch den vorgebeugten Oberkörper gibt der ruhigen Führung des Konturs Bewegung. Das Körpermotiv ist hier komplizierter als bei der Salome. Klinger arbeitet bereits mit Kontrapost, Drehung, Beugung, Verschiebung des Körpers. So gibt die Kassandra einen komplizierteren Rhythmus des Körperlichen, ein reicheres formales Leben innerhalb der geschlossenen Silhouette. Und die Linienführung innerhalb des Umrisses zeigt den Meister. Der Rumpf dreht sich nach rechts, während der Kopf, nach links gewendet, eine Gegenwirkung ausübt. Eine zweite Gegenbewegung sehen wir in dem linken Arm, der quer über die Brust in kühner Überschneidung an die Hüfte geführt ist, zu dem in entgegengesetzter Richtung fließenden Gewande. Bei aller Einfachheit entsteht so ein außerordentlicher Reichtum, volles Leben bei nahem Standpunkte, gegenüber der lapidaren Ruhe der ganzen Gestalt.

Man darf es wohl sagen, daß seit der Niobe hoheitsvoller Schmerz, Gram und Zorn kaum jemals wieder so ergreifend plastisch dargestellt worden sind.

Trotzig emporgerichtet erhebt sich die Kassandra auf ihrem dunkelfarbigen Marmorsockel. Ihr stolzer und doch so schmerzlicher Blick hält den Beschauer sofort gebannt; ein Gefühl von Ehrfurcht hemmt den Schritt. Überwältigend ist dieser Blick, ganz anders wieder wie der Blick der Salome, wie die Blicke Christi und der Maria auf der Kreuzigung, wie die Blicke Christi und des Zeus auf dem Christus im Olymp. Wir

sind gebannt durch den überirdischen Glanz dieser Augen, durch das weltentrückte, tränenumflorte Schauen. Was liegt in diesen Augen des ernsten Weibes: eine Mischung von Schmerz und Verachtung des törichten Menschentreibens, stille Verzweiflung und zugleich Ergebung in das unvermeidliche Schicksal, der tiefe Schmerz der Wissenden, bei dem keine Tränen mehr der gequälten Seele Erleichterung bringen (man denke an die beiden Marien der Gemälde). In ihnen ist ein Blick, der Nächstes und Fernstes zusammenzufassen vermag, voll schwermutsvoller Trauer, voll tragischer Entsagung, ohne jede Illusion, der das Schicksal der Seherin selbst und der blinden Menschheit in einem spiegelt. Diese Frauenseele ist bis zum Ende des Erkennens durchgedrungen, und nur eine tiefe unendliche Trauer über das Unabwendbare spricht aus ihren Zügen. Diese schmerzvolle Erkenntnis gibt ihr ihre tragische Größe. Sie meistert das Schicksal.

Dieses tragische Gefühl liegt auch, mit dem Ausdruck des Gesichtes korrespondierend, in der schmerzvoll gespannten Haltung des Oberkörpers, in der ein „merkwürdiges Gemisch zornigen Aufbäumens und müder Gebrochenheit“ die Zwiespältigkeit der Gefühle wunderbar kennzeichnet. Die starke seelische Erregung reflektiert in diesem ganzen Körper und steigert sich bis zur krampfhaften Geste, die uns nun wieder das heroische Niederkämpfen der Gefühle meisterhaft versinnlicht. Die rechte, wie im Zorn zur Faust geballte Hand liegt auf dem leicht vorgeschobenen rechten Schenkel, während die linke gleichsam beschwichtigend ihr Handgelenk faßt, als wolle sie den rechten Arm hindern, mit der geballten Faust emporzufahren. Diese Gebärde beherrschter Erregung ist neu, überzeugend, sie ist unvergleichlich. Durch diese Armhaltung wird die rechte Schulter etwas herabgezogen, und die durch die höher stehende linke Schulter bedingte schräge Haltung des Kopfes mit dem nach links gewandten Antlitz erhält etwas ungemein Verächtliches. Auch um die ganz leicht verzogenen Mundwinkel scheinen Schmerz und Verachtung zu zucken.

Diese herbe, edle Gestalt, die ungebeugt, hoheitsvoll dem Schicksal entgegengeht, das sie kennt, hat fast männliche Körperformen: die Arme sind sehnig, die strengen Formen sind ganz heroische Energie. Diese kräftigen Glieder, die edle knochige Kopfbildung, der herbe, strenge Schnitt der Gesichtszüge haben das Unnahbare asketischen Ernstes, unberührter Keuschheit. Edel, wie von griechischer Abkunft ist dieses Antlitz mit den tiefliegenden, von innen beschatteten Augen, der festen Stirn, der geraden Nase und dem vollen eingezogenen herben Mund

mit den feinen, leidgeformten Mundwinkeln. Wunderbar, wie Klinger in dieser Figur die Größe der Antike mit dem tiefsten Empfinden unserer Zeit zu verschmelzen gewußt hat — auch eine Renaissance. Etwas unnachahmlich Herrliches gelang Klinger in dieser Gestalt.

Wie ist wieder wie bei der Salome die Form das feinste Gefäß des Seelischen! Die feingliedrigen, graziösen Formen der Salome waren ganz Nerv und Sinnlichkeit, die sehnigen, herben Formen der Kassandra sind ganz Schmerz. Wir fühlen den Krampf und den Schauer, unter denen sie leidet, an dem zusammengezogenen, eng an den Leib gepreßten linken Arm, an dem nervösen Leben in den fest geschlossenen Händen und dem atemlosen Einziehen der Brust. Auch hier sind es die Nerven in höchster Anspannung, nicht die Muskeln. Das ist das „Moderne" an der Kassandra, das sich mit dem Antiken vermählt, dieses Ringen einer übernervösen Seele in einer wuchtigen heroischen Natur. Diesen Menschentypus verkörpert Klinger selbst; die Kassandra ist ein Symbol seiner Kunst.

Das Gewand aus rotem Alabaster schmiegt sich eng in horizontal bewegten Falten um den Leib; es ist über die rechte Schulter gelegt und wird auf der linken nackten Schulter durch eine bronzene Kette, die sich über die linke Brust zieht, festgehalten. Der linke Arm, die linke Brust und der rechte Unterarm bleiben frei. Meisterhafte Studien dazu in Kreide besitzt das Leipziger Museum (abgeb. bei Treu S. 20, 21 und Vogel S. 37; bei beiden auch gute Teilabbildungen von Kopf und Arm). Erstaunlich ist wieder die Marmorarbeit, die fabelhafte Behandlung des Fleisches, das fest und doch frauenhaft weich ist. Wie die Brust und der Hals mit der feinen Muskulatur unter der weichen Epidermis, wie die linke Schulter, der Arm, besonders am Ellenbogen, und der Rücken der linken Hand gearbeitet sind, hatte von deutschen Bildhauern noch niemand vermocht. Klinger konnte es an einzelnen Antiken in Rom und Neapel sehen; aber weder Canova und Thorwaldsen noch Begas hatten es gesehen. Hier ist keine Spur von schematischer Form; auf jedem kleinsten Teil fühlen wir pulsierendes Leben, das geheimste und zarteste von Formenleben. Klinger hat in der Kassandra (und Salome) einen naturalistischen Stil geschaffen, an dem der Plastiker nicht mehr vorübergehen darf. Ehe diese Werke waren, erschien es auch den Kühnsten undenkbar, daß peinlichstes Individualisieren der Form mit feierlich-strenger und hoheitsvoller Gesamtwirkung so zu vereinen ist. Die Zusammenstellung und Tönung der Materialien ergibt wieder die feinsten Effekte, und sie wirken abermals psychisch. Zu der heroischen Erscheinung paßt vortrefflich der bleiche, gelbliche, elfenbeinartige Ton des Fleisches, der durch den

roten Alabaster des Gewandes, in den gelbe und violette Töne hineinspielen, noch mehr hervorgehoben wird. Das Haar, das über der Stirn durch ein grün und weiß gemustertes Band geschmückt ist, wird hinten in einem Knoten zusammengehalten und ist dunkelbraun getönt. Die Lippen sind leicht rot getönt, die Augen wieder in Bernstein eingesetzt. Der rötliche Alabaster des Gewandes ist von Montajuto in Italien. Um der Oberfläche dieses weichen und blättrigen Materials eine größere Feinheit zu geben, mußte sie Klinger mit einer leichten, rötlichen, mit etwas Wachs verschmolzenen Aquarellfarbe überziehen. Der Oberkörper ist aus Grecchetto-Marmor. Die bronzene Kette über der linken Brust muß zugleich die Fuge zwischen den beiden hier zusammengesetzten Marmorstücken decken. Auf der Schulter ist sie durch ein Cameo geschmückt, auf dem eine Hand eine Schlange niederpreßt.

Elsa Asenijeff-Büste.

DIESE Büste (Abb. 83) ist der Salome und Kassandra unmittelbar anzureihen, als polylithe Porträtplastik und als des Plastikers Klinger dritte Offenbarung vom Weibe. Diese drei Frauentypen gehören zusammen; denn man kann der Asenijeff-Büste nicht als Porträtbüste im engeren Sinne beikommen; man darf sie nicht unter dem Gesichtspunkte der Porträtähnlichkeit betrachten, sondern muß in ihr eine besondere und seltene Art eines Frauentypus sehen, des Weibes, das das Satanische nur der Schönheit willen liebt. Ein „Urphänomen" des Weibes offenbart sich hier wie in der Mona Lisa des Lionardo, eine zweite Salome vielleicht, fiebernd vor sinnlichen Begierden, aber auch getrieben von der Sehnsucht nach unerhörten Dingen, nach seltsamen versunkenen oder noch nicht gekannten Schönheiten mit ihren phantastischen Schauern und mystisch-erotischen Genüssen. Alle Mächte des Bösen sind in diesem Weibe entfesselt, das ein unersättlicher Satanismus treibt, alle Sensationen des Verbrecherischen zu schlürfen, um der Erkenntnis und der Schönheit willen; denn in der ganz großen Schamlosigkeit liegt die ganz große Freiheit und in dieser erst die höchste Schönheit. Die Evagier, gemischt aus Wollust und Erkenntnistrieb, zittert in diesem Gesicht. Ein wunderbarer Typus, zu dem das Prächtig-Düstere, das Phantastisch-Bleiche dieser Büste vorzüglich paßt. Ein modernes Renaissanceweib wie Lucrezia Borgia. Parallelen zu dieser Frauengestalt in der Literatur sind Hebbels Judith, Ibsens Hilde im Baumeister Solneß. Aber der Klingersche Typus ist reicher, gesättigter, von der sinnlichen Fülle des Lebens durchtränkt. Diese Sehnsucht nach dem Wunderbaren, nach mystischen Tiefen will auch im anderen alle schöpferischen Triebe entfesseln, alle Leidenschaften groß machen, allen Wagemut spannen, alles Leid tief machen und zur Kunstschöpfung verklären. So enthüllt uns diese Büste gleichfalls, wie die Salome und Kassandra, das Seeleninnere einer rätselhaften, geheimnisvollen weiblichen Natur. Man fragt sich unwillkürlich: wie

hätte wohl Rodin diese Aufgabe plastisch gelöst? Gewiß in Körpergesten und einem leidenschaftdurchbebten Haupt von ungeheuerer Beredsamkeit,



Abb. 83. Elsa Asenijeff-Büste. Im Besitze von Frau Elsa Asenijeff, Leipzig.

durch zuckende Formen, jedenfalls nicht durch Polychromie. Klinger ist leiser, verborgener, und er wirkt sinnlich durch das Material.

Diese Büste hat manches mit der Salome gemein, denselben lauernden,

beobachtenden Blick, das Raubtierhafte, das sirenenhaft Lockende und die eigentümliche Mischung des Animalischen mit dem Hautgout modernster Kultur. Der farbige Aufbau ist einfach, aber von großer Wirkung. Akzentuiert ist die blühende Fülle des atmenden Fleisches, das aus dem düster-dunklen sockelförmigen Gewand aufsteigt und durch die schwere, prunkende Haarmasse abgeschlossen wird. Das Nackte, Gesicht, Hals, Brust und Hand, sind so zwischen schweres Dunkel eingebettet. Die Profilstellung (s. Abb.) gibt eine kostbare Silhouette, große Linien von gleitender, vollschwellender Weichheit. Raffiniert schön ist besonders die Nackenlinie; der vorgestreckte Hals hat etwas Schlangenhaftes; etwas Suchendes liegt darin, ein Wittern in blähenden Nüstern und blitzenden Opalaugen in dem bleichen Marmorfleisch. Das feine Näschen scheint zu vibrieren von leidenschaftlichem Lebensgefühl. Der Mund ist wollüstig und von unerbittlicher Energie zugleich, ähnlich wie der Mund der Salome. Ein scharf ausgeprägter energischer Wille, etwas unerbittlich Zielbewußtes und Starkwilliges dominiert überhaupt in dem ganzen Gesicht. Und wie eine geheimnisvolle Umrahmung, wie ein beschattendes Dach ruht die schwere Haarmasse auf ihm und schützt das dämonische, große Eigenleben darunter.

Wie Treu berichtet, war es gerade diese üppige Haarmasse, die Klinger als interessantes technisches Problem reizte, sie in dunklem Stein nachzubilden (Gipsmodelle abgebildet bei Treu). Es bot sich ihm zu diesem Zwecke ein besonders „üppig gemischter", tiefdunkler Marmor; er hat ihn poliert, daß die scharfen Glanzlichter und Reflexe einen gleißenden Zauber von sinnlicher Macht darüber ausbreiten. Und darunter in wirksamstem Kontrast der delikate Marmor, matt durchschimmernd, lichtaufsaugend, wie von innen matt goldig schimmernd. Das ist atmendes Fleisch von sinnlich betörender Schönheit, kühl, gedämpft, wie die Haut von Flauberts Salambo. „Ist es Fleisch, das an Marmor erinnert, oder Marmor, bei dem man an Fleisch denken muß?" An den Formen sind wieder die unbedeutendsten Schwellungen, die leisesten Übergänge fein herausgearbeitet, der Brustansatz am Arm, die leichten Schiebungen des vollen Fleisches, die Ansätze von Üppigkeit, und neben der weichen Rundung des Halses mit den ganz feinen Schwellungen und Faltenlinien der kräftige Bau des Schlüsselbeines, über das sich in zarter Spannung die Haut legt. Eine leichte Pikanterie ist das weiße, von einem grünen Band durchzogene Hemd, das zwischen Brust und gebogenem Arm das Ganze gliedern hilft und eine besondere Caprice liegt in der Art, wie die Hand leise tastend auf der Brust liegt, etwas geziert und doch von einer ganz aparten, aus dem Geiste dieser Büste heraus

empfundenen Schönheit, mit einem feinen erotischen Beigeschmack. Diese Hand mit den schlanken, nervösen Fingern ist wieder vollendet durchgebildet. Die Lippen sind korallenrot, und von stärkster Wirkung die Opalaugen; die Opale sind wieder so geschliffen, daß ein seltsames Phosphoreszieren von ihnen ausgeht. Diese lauernden, lüsternen Augen sind auch die ehrgeizigsten Augen, die zu den äußersten Wagnissen treiben und triumphierend funkeln. Man muß diese Büste bei Frau Asenijeff selbst sehen, vor einem zartlila Wandteppich mit großlinigen Ornamenten und in seitlicher Beleuchtung. Staunend steht man vor einer Erscheinung, die lebendigen Odem hat, vor einer vollkommenen Vision.

Die Amphitrite.

Als ein Werk farbiger Plastik können wir die Amphitrite (Abb. 84) der Salome, Kassandra und Asenijeff-Büste unmittelbar anreihen. Klinger stellte sie im Winter 1898 zugleich mit der Badenden zum erstenmal im Leipziger Kunstverein aus; sie ging bald darauf in den Besitz des Bankiers König in Berlin über und ist jetzt als dessen Vermächtnis Eigentum der Nationalgalerie. Torso und Gewand sind ineinandergefügt; der erstere ist aus einer alten Treppenstufe herausgehauen, die Klinger auf einer griechischen Marmorfahrt auf der Insel Syra auf einem schmutzigen Hofe in Unrat und Jauche fand. Beide, das Nackte und das Gewand sind von gleicher Vollendung; in beidem hatte sich Klinger schon als Meister erwiesen; die psychologische Charakteristik aber tritt hier mehr zurück zugunsten eines gesunden, blühenden Körperlebens. Ein Weib, ohne Arme, nackt bis an die Hüften. Das dünne Gewand, aus einem parosähnlichen Block Laaser Marmors, legt sich in nassen Falten um den Unterkörper. In tiefbuchtender Kurve gibt es die Scham frei, weniger, wie Bie*) sagt, „in asiatischer Mystik", als um den konstruktiven Aufbau über dem Becken (vgl. Klinger, Malerei und Zeichnung S. 54 f.) deutlich zu machen. So gibt der schlank aufsteigende Oberkörper den überaus herrlichen Eindruck tragender Kraft und eines geschmeidigen gesunden Wachstums. Diese manchem gesucht erscheinende Anordnung des Gewandes hat also ihre tiefe künstlerische Berechtigung. Ernster zu nehmen ist wohl der Einwand, daß das Gewand in Wirklichkeit keinen festen Halt hat. (Er träfe auch die Aphrodite der Brahmsphantasie und das Weib der Versuchung.) Wir sind hier vor die Frage gestellt, ob das, was im Leben unmöglich, in der Kunst nicht erlaubt ist, ja zuweilen nicht geradezu gefordert werden muß, wenn bestimmte künstlerische Wirkungen es erheischen. Eine alte Frage, die die Kunst längst

*) Oskar Bie, Klingers Amphitrite (Wiener Zeit 1900).

beantwortet hat. Der Eindruck des Glaubwürdigen genügt. Die Amphitrite steht vor uns wie aus dem Meere entstiegen, wie leise schreitend,



Abb. 84. Amphitrite. Berlin, Nationalgalerie.

fast schwebend; Stand- und Spielbein erwecken diese Illusion, so sehr scheint die tote Materie überwunden zu sein. Noch feucht klebt das Ge-

wand am Unterkörper, so daß die Schenkel weich hindurchscheinen, und stolz und gerade, „säulenhaft“ steigt dieser lebenatmende Rumpf über dem Becken empor, ein gesunder Leib mit kräftigen, unverbildeten Brüsten, „dessen Hebungen und Senkungen ein Hoheslied der Plastik singen“.

Um des Gewandes willen wird die Amphitrite von vielen ganz besonders geschätzt; und in der Tat ist es eine Leistung, wie die Plastik seit der Antike nur wenige aufzuweisen hat. Ihm gehörte auch Klingers ganze Liebe und sein ungeheurer Fleiß. Daß Klinger ein Erneuerer und in gewissem Sinne auch Weiterbildner des antiken Gewandes ist, sahen wir schon an der tanzenden Venus aus „Amor und Psyche“, an den Gewändern der Reigen springenden Mädchen auf dem „Abend“, an den Frauen auf dem „Fest“, der Aphrodite der „Brahmsphantasie“, der Penelope auf dem Leuckartdiplom, dann plastisch an der Salome, der Kassandra und der überlebensgroßen schreitenden Muse. Auf die sorgfältigen Naturstudien mit dünnen Stoffen und Windmaschine wurde schon hingewiesen. Bei allen seinen plastischen Gewandfiguren — ich erwähne nur die Amphitrite, die Muse und das Richard Wagner-Denkmal — modelliert Klinger zuerst den Akt, an dem keine Muskelbewegung vernachlässigt wird (wie Rodin, vgl. dessen Vorarbeiten zum Balzac). Alsdann wird der fertige, in Gips gegossene Akt mit einem Stoff in der gewollten Weise drapiert und photographiert. Außerdem zeichnet sich Klinger neben den Akten und Köpfen die sorgfältigsten Draperiestudien, die dem Material so wunderbar vorempfunden sind, daß wir es in diesen Zeichnungen sehen. Man betrachte daraufhin die Studien zu den Gewändern der Salome, Kassandra und des Beethoven im Leipziger Museum und Dresdener Kabinett. Die Griechen hatten es leichter, sie sahen die getragenen Gewänder in Bewegung, und sie sahen sie immer, im Licht des Tages, und ihre Augen sättigten sich an jeder Kurve. Wie stets, beobachtet Klinger auch bei seinen Gewandstudien die Natur. Er forscht nach dem „Zauber des Individuellen“ und den großen Glücksspielen der Natur. Sich an ein allgemeines Schema zu halten, wäre für diesen Eroberer des Naturlebens ohne jeden Reiz. Ganz besonders in der Wiedergabe des menschlichen Körpers betont und fordert Klinger das freie Arbeiten unmittelbar vor der Natur; er ist durchaus Individualist im Gegensatz zu Marées, Böcklin, Hildebrand, Volkmann. Er schafft auch nichts, ohne durch die ausgeführtesten Naturstudien von dem individuellen Natureindruck bis in feine Details Besitz ergriffen zu haben.

Das Gewand konnte für ihn nur die Bestimmung erfüllen, die es in der griechischen Plastik zur höchsten Schönheit geführt hat. „Die Grie-

chen," sagt er, „waren Meister des Gewandes, weil sie Meister der Körperformen waren. . ." Sie haben „Gewandgruppen von herrlichster Schönheit, aus denen die nackten Körper in allen Lagen, in ihrer ganzen Einheit und Ruhe hervorleuchten". In der Amphitrite ist Klinger dieser griechischen Schönheit näher gekommen als irgend ein anderer. Ein Stadium der mühsamen Vorarbeit veranschaulicht die Gegenüberstellung des Naturmodells in dünnem Stoff und des ausgeführten Werkes, wie sie Ludwig Volkmann in seinem Buche „Naturprodukt und Kunstwerk" abgebildet hat und zwar, um an ihnen die durchgängige Ummodelung des „Naturproduktes" in das „Kunstwerk" zu demonstrieren. (Wie es Stratz mit der Badenden getan hat: Die Schönheit des weiblichen Körpers 3. Aufl. S. 398—401; vgl. dazu die Abbildung des Athletenmodells in Treus Aufsatz.) Möchte doch das kindische Gerede von Naturnachahmung, am Modelle kleben u. a. endlich schweigen. Aus dieser Gegenüberstellung wird uns recht deutlich, welche stilistischen Umwandlungen das Marmormaterial erfordert; zur weiteren Illustrierung möge man das ganz ähnliche, aber radierte Gewandmotiv der Aphrodite der Brahmsphantasie heranziehen. Am Gipsmodell ist die Draperie aus dünnem Stoff angeordnet. Verfolgen wir nun im einzelnen, wie sich das Gewand um die Hüften bauscht, wie die locker angeordnete bauschige Einsenkung, die die Scham freigibt, das Gewand wie eine Tulpenblüte abschließt. Am Oberschenkel des Spielbeines liegt das feuchte Gewand bis ans Knie glatt an. Durch das Zurückschieben des Beines entstehen reizvolle Faltenverschiebungen; das Bein zieht das Gewand vom Standbein herüber. Ganz wundervoll ist der weiche Schwung, in dem sich diese Falten nach dem linken Knie und dem linken Fuß hinüberziehen in zwei von einem Punkt ausgehende, dann auseinanderlaufende Kurven. In die letztere wieder mündet ein Faltenkomplex, der vom rechten Fußgelenk nach dem linken gezogen wird. Das Standbein ist von Reihenfalten überzogen; die Formen des kräftigen Knies, ein wichtiger Punkt der Körpertektonik, treten hervor. Dieser Reichtum rhythmischen Faltenwurfes, aus dem der Körper „in seiner Einheit und Ruhe hervorleuchtet", wird kräftig abgeschlossen durch die schwere Gewandmasse, die von der Hüfte in gerader Linie herabfällt. Der wechselvolle Reiz aller dieser Faltenschwünge, die gabelförmige Verbindung zwischen den Knien, die reizvollen Kontraste und Gegenspiele, die durch Stand- und Spielbein geschaffen wurden, und die Art, wie die Falten neben-, gegen- und übereinander bald näher zusammenlaufen, bald größere Flächen zwischen sich lassen, erinnern an das Wort Goethes über die antike Kleidung, daß sie das tausendfache Echo der mensch-

lichen Gestalt sei*). Suchen wir für das Amphitritegewand nach einem Wertmesser, so ist kein Werk so geeignet, uns Aufschluß über die Höhe der Vollkommenheit zu geben, wie der Venustorso des Thermenmuseums in Rom, eine Gewandfigur, mit der die Amphitrite eine offenbare Ähnlichkeit hat. An diesem Torso — er erscheint mir als eine der schönsten Gewandfiguren, die uns die Antike überliefert hat — läßt das weich und leise am Körper herabrieselnde Gewand die Scham frei, aber in noch vollkommenerer Art. Die beiden kräftigen, zu beiden Seiten des Torso herabgleitenden Falten des Gewandes, das die weichen Körperformen des Leibes fast wie nackt hervortreten läßt, vereinigen sich in anmutigem Schwunge unterhalb der Scham und fließen zwischen den Schenkeln in langer Linie herab — hier stehen wir vor der absoluten Vollkommenheit des Kunstwerkes. Daß diese Skulptur Klinger irgendwelche Anregung zur Amphitrite gegeben habe, ist abzulehnen.

Klingers raffiniertes Körpergefühl feiert aber nicht minder in dem Torso einen wahren Triumph. Dieser gesunde, vollreife Körper ist in jedem Punkte organisch durchempfunden. Wie er in seiner selbstverständlichen Nacktheit aus dem Gewande emporwächst und die reife Leibesschönheit dem Weibe gleichsam zum Bewußtsein kommt, füllt sich der Marmor mit blühendem Leben. Wie die Brüste sich an den Leib ansetzen und von ihren schwellenden Formen bis zu den ausladenden Hüften die feine Muskulatur hinabspielt, in wechselnder Beleuchtung zu verfolgen und immer neue kontinuierliche Formenübergänge zu entdecken, ist ein unvergeßlicher Genuß. Unter diesen Formen des Fleisches baut sich die ganze Architektur des weiblichen Körpers auf; das Durchscheinen der Schlüsselbeine, die weichen Schwellungen der Tragmuskeln der Brüste und unter ihnen das leise Durchdringen des Rippengewölbes, das dies Fleisch modelt, gibt die ungetrübte Freude der Gesetz-

*) Vielleicht mag der eine oder andere von diesem Gewand wieder von Klingerschem Raffinement reden. Aber gerade bei der Behandlung des durchsichtigen Gewandes ist es, wo die antiken Künstler mit unvergleichlichem malerisch-plastischem Raffinement arbeiteten. Man denke an die sitzende und liegende Frau der Parthenon-Skulpturen. Hier haben wir eine Marmorbehandlung von plastischer und malerischer (sinnlicher) Pracht ohnegleichen, das höchste Wunder von Stoffbezeichnender Oberflächen-Darstellung: Die glatte nackte Haut, die leichte Unterkleidung aus einem ganz feinen, gekräuselten Stoff, die in kleinen, launenhaften krausen Wellen über die Oberfläche des Körpers hinrieseln und namentlich wo sie unter den Schultern herabhängen, lustig mit pikanten Lichtern und scharfen, tiefen Schatten glitzern. (Vgl. Julius Lange, Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst S. 194.) Ähnliches ist von den geflügelten Nikefiguren auf dem Fries zu sagen.

mäßigkeit. Und dieser Körper ist in eine weiche, elegante Silhouette gebannt, von der wir nur sagen können: sie ist spezifisch Klingersche Schönheit. Geradezu lächerlich ist es, wenn Scheffler sagt: „Der Körper ist ganz klassizistische Schule." Und wenn er hinzufügt: „der Kopf aber könnte einer nicht allzu prüden Diva angehören ... Dieser kecke, nicht eben tiefe Gegensatz reizt die Nerven", so kann man nur bedauern, daß ein so kluger Mensch so unsachlich geistreichelt. Gewiß lebt in der Amphitrite der Geist der Antike, und nicht minder ist sie ganz modern, aber doch in ganz anderem Sinne, als Scheffler meint. Wie die Kassandra ist sie eine durchaus einheitliche Neuschöpfung, eine spezifisch Klingersche Frauengestalt, wie sie sonst nie und nirgends in der Kunst zu finden ist. Um den Eindruck des warm pulsierenden Lebens, das das Fleisch schwellend und elastisch macht, noch zu erhöhen, hat Klinger dem durchscheinenden Stein eine Politur gegeben, so daß sich ein weicher, silberzarter Lichtglanz darüber breitet. Er ist dadurch „dem weichen Schimmer eines atmenden Menschenleibes so nahe gekommen, wie sonst nie wieder" (Treu).

Auf dem schlanken feinen Hals sitzt der modern frisierte Frauenkopf; es liegt eine sieghafte Hoheit in seinem Ausdruck wie in seiner Haltung. Sehr schön ist der Übergang aus dem Nacken in den Kopf, die Linie, die aus dem einen in den anderen führen. Die dunkelbraun getönte Haarmasse ist durch ein kaum sichtbares Netz von goldenen Fäden durchzogen, die das Haar lockern und durchsichtig erscheinen lassen. Unter der weißen, ruhigen Stirn leuchten in dunklen Höhlen die mystischen Bernsteinaugen. Die Augenbrauen sind dunkelbraun, die Lippen leicht gerötet. Die bläulich getönte Basis und das helle Seegrün, das am Untergewand aufsteigt, sagen uns, daß diese Göttin dem Meere entstiegen ist. Ein sichtlich aphroditisches Gefühl ist in dieser „bernsteinäugigen Göttin" (Bie meint, es liege auf ihr etwas von der Elegie der antiken Trümmerwelt; er philosophiert geistreich über die Armlosigkeit) und der Glanz einer neuen Schönheit. Ja, eine neue Schönheit ist hier erstanden; die Amphitrite verkündet eine große Kultur der Sinne, in der sich die Antike mit dem verfeinerten Lebensgefühl einer neuen Zeit vermählt. Ein ganz zart angedeuteter Zug der Trauer ist für diese Schönheit unerläßlich. Der „Äther der Schönheit" umweht dieses marmorne Frauengebilde, und wenn irgendeine Gestalt Klingers, so ist es diese, die unsere Phantasie fruchtbar macht und zur Schwärmerei verführt. Die Rhythmen des Meeres scheinen sie zu umrauschen. Klingers Visionen einer südlichen, heiteren Schönheit, die er uns in „Amor und Psyche", in den „Rettun-

gen", im Vestibül der Villa Albers im „Parisurteil" schenkte, hier gewinnen sie von neuem Gewalt über uns, wie vor Böcklins Venus Anadyomene. Sanfte Winde umwehen uns, wir sehen Aphrodite im Muschelwagen, die weißen Möwen sehen wir in weiten Kurven schweben und unter ihnen den blauen Glanz südlicher Meere. Eine selige Gesundheit lebt in diesem Frauenleib; wir atmen die Freiheit griechischen Inselglücks.

Die Badende, Kauernde, Schlafende, Leda. Mädchenbüste mit Hand. Diana.

Die Badende (Abb. 85/86). Die beiden ersten Darstellungen des Nackten, die Klinger in Marmor ausgeführt hat, sind die beiden Sockelfiguren des „Christus im Olymp“ (vgl. a. a. O.). Was sie auszeichnete und sogleich den besten Werken moderner Plastik anreihte, ist die Vereinigung von Muskelfestigkeit und gesetzmäßiger Sicherheit des Körperbaues mit der subtilsten Behandlung der Körperoberfläche, der Epidermis. Für die linke, reuevolle Gestalt fand Klinger bereits eine Stellung, die die Funktionen des Körpers, die ihm innewohnenden Bewegungsmöglichkeiten in kräftigem Kontrapost deutlich macht. Nie ist diese Schönheit des nackten Körpers, „des Schönsten, was wir überhaupt uns vorstellen können“, enthusiastischer gepriesen worden als von Klinger. Das Nackte gibt die größten Feinheiten, stellt die kompliziertesten Aufgaben; alles andere in der Natur ist einfach, monoton dagegen. „Die wunderbare Kompliziertheit des Körpermechanismus bildet, unter scheinbarer Einfachheit verborgen, die schönsten Flächen- und Formenkombinationen.“ An diesen Satz muß man denken, wenn man vor Klingers „Badendes Mädchen“ tritt, seine erste Darstellung des weiblichen Körpers um seiner selbst willen, ohne besondere Absichten seelischer Charakteristik.

Die Ähnlichkeit des badenden Mädchens mit der linken Olympfigur ist offenbar. Das dort behandelte Körpermotiv ist hier in voller Rundplastik und in schlankeren Körperverhältnissen erschöpft. Wir sehen eine ganz ähnliche Haltung, die kräftigen Kontraposte, kraftvolle Beugung des Rumpfes nach vorn, hoch aufgestütztes Bein und festes Standbein, das die ganze Körperlast trägt. Aber bei gleich sorgfältiger Durchbildung ist in den Formen ein ganz verschiedener Ausdruck. Dort liegt ein seelisches Motiv zugrunde, hier ein rein formales; dort ist der Körper von Schluchzen erschüttert, hier atmet er gesundes Leben. Vielleicht gibt nichts eine so klare Vorstellung von Klingers Bedeutung als Plastiker als diese Verschiedenartigkeit des Formenausdrucks bei scheinbar gleicher

Bildung. So weiß er die Form zu individualisieren und zu beleben. Man hat wohl gesagt, diese Badende ist „nur ein Akt“; wir sagen, in jeder ihrer



Abb. 85. Badende. Leipzig, Museum.

Formen ist Leben, Glück, Seele, wie in Praxitelischen Figuren, jenes wundersame, über die Körperoberfläche wellende Leben, wie in dem Venustorso in Neapel, dem Rücken der kapitolinischen Venus, dem Knaben

von Subiaco im Thermenmuseum, dem Flußgott vom Westgiebel des Parthenon. Das Körperliche der Figur ist hier völlig von Leben, also



Abb. 86. Badende. Leipzig, Museum.

von Seele, durchdrungen. Alles ist schön und blühend und gleitet so leicht durch die Glieder; jeder Atemzug ist Glück. Das Seelische, das in dieser Gestalt lebt, ist eben nicht besonders hervorgehobener Ausdruck,

es ist im Körper als solchem, in der vitalen, sich selbst genießenden Existenz. Vielleicht meint man auch unter diesem „nur ein Akt" die Modelltreue, das „Kleben am Modelle", das Klinger häufig vorgeworfen wird, man nennt ihn dann tadelnd einen „Detaillisten". Die bündigste Widerlegung dieses ungerechtfertigten Vorwurfs gibt der Vergleich der Badenden mit dem lebenden Modell; Stratz hat beide in der dritten Auflage seines bekannten Buches von der weiblichen Schönheit nebeneinander abgebildet, in den beiden Seitenansichten (S. 348—401); Resultat: dort „Naturprodukt", hier „Kunstwerk", eine Umbildung im Sinne eines einheitlichen geschlossenen plastisch-tektonischen Gebildes. Da ist kein detaillierender Naturalismus, obgleich Klinger sehr weit geht in der Wiedergabe individueller Zufälligkeiten, an Hautfalten und Fußzehen u. a.; denn jede noch so kleine Form geht ganz auf in das plastische Leben, nimmt teil an der körperlichen Funktion, dem reichen Kräftespiel. Man beachte nur die geschmeidige Kraft der Gelenke, die das feine tektonische Gebilde dieses Frauenkörpers lockern und im Gleichgewicht halten. Da ist nirgends ein „toter Punkt"; dieser sehnig-schlanke und doch vollerblühte Körper ist eine Funktionseinheit und wir fühlen die Lebenswonne, die in ihm wohnt. Dieses Nackte hat einen nordisch-herben Charakter, seine Anmut einen Anflug von Strenge.

Von allen Skulpturen Klingers ist die Badende die am meisten geschlossene Rundfigur. Von allen Seiten enthüllt sie eine Fülle schöner Körperlinien in einem elastischen, von Leben geschwellten Körper. Und man möchte auf diese Figur in erster Linie Klingers Definition der Plastik anwenden: „Die Plastik hat nur die geschlossene formvolle Erscheinung nachzubilden, durch die Isolierung als greifbare, räumliche Masse muß jeder Punkt vollständig aufgeklärt und durchgearbeitet werden. Nur dann kann sie voll und schön wirken, wenn das Hauptgewicht auf der Klarheit und Schönheit, auf Zweckmäßigkeit und Richtigkeit jedes einzelnen Teiles für sich wie in seinen Beziehungen zu den anderen beruht, wenn bei Abgeschlossenheit der äußeren Erscheinung trotzdem jeder Punkt seine Individualität besitzt."

Die Stellung der Badenden ist ohne Zweifel eine bewußte Konstruktion, wie Michelangelos Kontraposte der Deckenfiguren bewußte Konstruktionen sind. Sie sind das Mittel, den Körper frei zu machen. In diesem Sinne ist Klingers Badende eine geistvolle Lösung des mechanischen Problems, alle körperlichen Funktionen in Bewegung zu setzen. So hat man sie mit gutem Recht einen Kanon des beweglichen weiblichen Körpers in der Pose ruhigen Stehens genannt. Das jugendliche Weib hat den einen Fuß hoch aufgestützt auf einen Baumstamm und beugt den Oberkörper nach

vorn, während es beide Arme hinter sich schiebt, so daß sich die Hände in die linke Weiche förmlich einschmiegen; die ganze Last ruht auf dem linken Bein. Dadurch entsteht eine Gruppierung der Körperelemente, die von jeder Seite neue perspektivische Verschiebungen und Überschneidungen ergibt. Der plastische Gedanke, den menschlichen Körper in der Fülle seiner Formen und seiner Beweglichkeit zu schildern, ist klar durchgeführt. Von allen Seiten eine volle Geschlossenheit und in ihr plastische Schönheiten in reichem Wechsel, das Volumen plastisch vollkommen aufgeschlossen in bezug auf Massenverteilung, Linienführung, Bewegung und Gegenbewegung, kräftige Wechselwirkung der einzelnen Organe, der Muskeln, Sehnen und Knochen, der schwellenden Fleischteile, des Weichen, Zusammengedrängten und Gespannten, und alle Gelenke deutlich gemacht in der Eigenart ihrer bestimmten Funktionen.

Umschreiten wir die Figur. Auf dem durch die starke Vorneigung gespannten Rücken sehen wir das ganze Muskelspiel unter der Haut; es ist von einer bewunderungswürdigen Feinheit; man kann wohl sagen, daß Klinger hier den besten Antiken nahe kommt. (Auch Rodin hat die Antike nicht erreicht.) In diesem Rücken ist ein erstaunliches, förmlich atmendes Lebensgefühl. Auf der linken Seite haften unsere Blicke auf den großartigen Kontraposten. Hier sehen wir zunächst die volle Stützkraft des rechten Beines. In paralleler Richtung laufen hier das aufgestützte Bein, der linke vorgeschobene Oberarm, der sich um seine eigene Achse dreht (etwas gesucht, aber voll Ausdruck) und in dem spitzen Ellenbogen abschließt, und die zurückführende Linie des Unterarmes. Einen weiteren Parallelismus ergeben die Rückenlinien und der aufgesetzte Unterschenkel. Dazwischen liegen tiefe Dreiecksschatten. Von neuer Schönheit ist das Formenspiel des Rückens in Seitenansicht. Der Torso wird durchschnitten durch die in die weiche Hüfte tief eingeschmiegten Hände, die sich fassen. Da ist wieder ein lebendiger Gegensatz zwischen der fassenden und gefaßten Hand und zwischen dem an den Rücken angedrängten linken Arm und dem vom Körper abgestreckten rechten. Und dann die kühne Gegenstellung des linken Ellenbogens mit dem rechten Knie. Überall ein Kräftespiel, Bewegung, Gegenbewegung, Fassen, Gehaltenwerden, Spannen, Drängen. Und alles umziehend die fein geschwungene Nacken- und Rückenlinie. Von vorn gesehen, aus der Richtung des linken Armes, wird das Spiel der Formen zwischen Licht und Schatten noch mannigfaltiger. Zunächst haftet der Blick auf der niederschießenden Linie des vorgestreckten linken Oberarmes, die durch den zurücklaufenden Unterarm nach hinten geleitet wird. Ganz wuchtig sind die Kontraposte des vordringenden gehobenen

Beines und des nach hinten gestreckten Armes. Dadurch entsteht eine räumliche Tiefe, ein volles Volumen. In der großen Einbuchtung aber, die der vorgeneigte Oberkörper bildet, sind die „schönsten Flächen- und Formenkombinationen“ zustande gekommen, oben die quellenden Brüste, dann der zusammengedrängte Leib mit den tiefen Quetschfalten. Vor allem zu bewundern ist die Umrißlinie, die vom Hals an der Brust und dem Leib abwärts zu dem wagerecht gehenden Oberschenkel läuft. Die rechte Schulter ist emporgeschoben, die linke heruntergedrängt; wie sitzen sie in den Gelenken, wie ist das Schlüsselbein angesetzt, wie ist dieser Leib gewachsen aus Knochen, Muskeln, Fleisch und Haut! Und kein Element dominiert; alle Formen wachsen gleichmäßig. Auf der rechten Seite sehen wir den rechten Oberschenkel fast horizontal. Der rechte vorgestreckte Arm und der Torso ergeben eine kompakte Dreiecksmasse. Hier offenbart sich uns die Schönheit der von den rückwärts gewandten Armen umrahmten üppig schwellenden Brüste, hier sehen wir das Fleisch des zusammengedrückten Leibes mit den tiefen Quetschfalten, eine außerordentliche Leistung illusionistischer Wiedergabe des Fleisches, das wiederum von den festen Gliedern gleichsam umrahmt ist, hier sehen wir die kräftige Magerkeit der Schlüsselbeine, die Brustansätze, die feine Wölbung des Brustbeines und die starke Verschiebung der rechten Schulter — das Kräftespiel eines ganzen Formenkomplexes. Und ganz herrlich ist, wie der rechte Fuß am linken Knie seine Stütze sucht, während der Oberkörper dem Zuge des linken Armes folgend sich seitwärts neigt und der Kopf in seiner Bewegung dem Zuge nachgibt, etwa wie eine Blume, die sich neigt; ein ähnliches Bewegungsmotiv wie in Rodins „Schatten“.

Die Figur ist von kräftigem Körperbau mit soliden Armen und Beinen; die Gelenke, Knöchel und Knie sind kräftig, der Körper hat gleichmäßige schlanke Proportionen; fast etwas Männliches ist in ihm. Der Leib wird durch die Einsenkung nach oben begrenzt und geht nach den Seiten in weicher Rundung ins Becken über. Was an dieser Figur stets wieder von neuem fesselt, ist die genaue Beobachtung des Unterschiedes zwischen dem Schlafferen und Gespannten, dem Zähen, Breiten und Weichen. Dieses Schwellen, diese Rundheit, diese Breite in der Wiedergabe des Fleisches bei kräftiger Durchbildung des Knochen- und Muskelbaues, der Festigkeit der Gelenke gibt den Eindruck dieser gesättigten vitalen Freude. Knochen und Sehnen treten mit ihrer richtigen natürlichen Härte unter der Haut hervor. Eine besondere Beachtung erfordern die Durchbildung des gestreckten Knies mit den kleinen Fleischfalten in der Kniekehle (das ist nicht Modellsklaverei, man denke vielmehr an die besten Antiken, an

die „Existenzfalten“ der melischen Venus u. a.), die feine Muskulatur des angespannten Oberschenkels, dieses festen Trägers, an dem man unter der Haut die ganze Anatomie spürt, nur spürt, denn die Formenübergänge vollziehen sich ohne jeden Absatz, ferner die Spannung in dem aufgesetzten Bein mit dem heraustretenden Schienbein, die Ausbildung des gerundeten Knies, die Schönheit, wie sich über die gespannten Muskeln die Haut zieht, und ganz besonders auch die Hände. „Der Griff allein, mit dem die Hände sich fassen, ist ein Schauspiel“ (Hevesi). Wir stehen hier in der Tat vor einem der schönsten Handmotive der gesamten Plastik. Wie die eine Hand die andere faßt, ist so lebendig und unmittelbar gegeben, daß man meint, sie werde sie im nächsten Augenblick wieder freigeben. Vollendet wie dieses Greifen ist auch die formale Durchbildung der Hände. Sie ist so groß, sie täuscht so warmes Leben im Marmor vor, daß Klinger der Versuchung nicht widerstehen konnte, den freien Daumen noch rosig zu tönen. Das ist ein kleiner sehr bezeichnender Versuch, den die reinen Tektoniker der Plastik vielleicht als Spielerei ablehnen; aber gerade an den vollendetsten Antiken finden wir solche Züge einer veredelten Sinnlichkeit. Auch eine solche Kleinigkeit wirkt nur zum Ganzen; von dem rosigen Finger kommen wir wieder zu der Pracht des förmlich atmenden Fleisches. Wie ist in diesem herben, in voller Jugendblüte geschwellten Körper alles herausgearbeitet! Wie deutlich sind die Träger und die „wichtigsten Konstruktionspunkte, die dem Beschauer keinen Zweifel über die Bewegung und Lösung der Körperentwicklung lassen“, mit welcher Meisterschaft ist hier das schwierige Problem der Mechanik, der „sicheren Aufstellung einer schlanken und schweren Masse auf doppelten, ja dreifach flexiblen Grundlagen“ gelöst, wie sind die „schwierigsten Punkte der Konstruktion“, die „Verbindungen der Träger mit Getragenem“, die im Becken liegen, in dieser Figur auch akzentuiert. Wir erinnern uns der Worte Klingers: „So spiegelt sich jede wesentliche Veränderung der oberen an den unteren Teilen, die der Bewegung erst Sicherheit verschaffen. Alle diese wichtigen Konstruktions- und Bewegungsfragen des menschlichen Körpers finden ihre Lösung im Becken und zwischen seinen hervorragenden Punkten. Wie die Konstruktion jedes individuellen Körpers selbst, ob schlank, ob breit, ob kräftig, ob fein, so spiegelt sich auch jede Bewegung an jenen Stellen. . . . Durch ihre künstlerische Lösung ist die Darstellung der menschlichen Gestalt erst möglich“. . . . Ihre vollendete Lösung verleiht erst dem Kunstwerk Einheit und Klarheit. Umschreiten wir nochmals die Gestalt, so sehen wir stets eine geschlossene plastische Erscheinung, und die herbe Anmut dieses

Mädchenleibes kommt uns voll zum Bewußtsein, dieses beständige Sichenthüllen des schwellenden Lebensgefühles in diesem biegsamen Rumpf und der ganz individuelle Reiz der Silhouetten, die, scheinbar hart und ungelenk in den kühnen Überschneidungen der Linien, dem Zusammenstoßen zweier spitzer Winkel (am linken Arm und rechten Knie), doch ein ganz neues Lebensgefühl auf eine besondere Art ausdrücken, gleichwie die Figuren des kauernden Mädchens und der Diana.

Das Gesicht ist absichtlich neutral gehalten, da es durch die starke Neigung und den dadurch bedingten Schatten nur wenig zur Geltung kommt. Man hat in den herben Zügen dieses Gesichtes eine gewisse Ähnlichkeit mit den Frauengestalten Michelangelos gesehen. Sicher ist, daß des Künstlers Liebe dem Leibe gehörte. Eine feine Anmut liegt aber doch in diesem Kopf und zwar in der Haltung und der Schönheit des lockeren, welligen Haares. Um die Jugendfrische und Lebenswärme der Epidermis noch zu erhöhen, hat Klinger die Figur, für die er den harten, schwer zu bearbeitenden Laaser Marmor (das Material des Drama) gewählt hat, durch eine Säure leicht getönt.

Die geschlossene Rundplastik des badenden Mädchens ist ein Muster echten Marmorstiles. Wir wissen, daß der Anblick eines Marmorblockes Klinger zur Produktivität reizt. Er läßt seine Phantasie, sein lebhaftes plastisches Gefühl darin eingeschlossene Gebilde sehen. Als ein in den Block eingeschlossenes Gebilde können wir uns auch die Badende mit Leichtigkeit vorstellen. Wir erinnern uns des Sonettes Michelangelos:

Wie sich im unbehau'nen toten Stein,
Je mehr der Marmor unterm Meißel schwindet,
Anwachsend immer volleres Leben findet . . . .

In einer Reihe von Fällen hat ein Block, ein zufällig gefundenes Stück Marmor Klinger die „Idee" zum Kunstwerk gegeben. Hevesi nennt Klinger deshalb „einen Seher und Künder der Seelen, die im Steine wohnen". Das schöne Wort Sempers: „Der Stoff ist immer seines eigenen Geistes voll" liegt den Bestrebungen eines Hildebrand und Volkmann und ihres Kreises, eines Rodin und Klinger zugrunde, durch Selbstbearbeitung des Steines zu einem „steinmäßigen" Stil zu gelangen. Diese Anschauung hat den neuen plastischen Geist besonders glücklich befruchtet, ja erst wieder eine Plastik geschaffen. Jeder sieht nun in den Stein auf seine Art, Rodin sehr viel anders als Hildebrand, und auch Klinger auf seine persönliche Art. Das Spezifische der Künstlerphantasie, an

Farbe, Form, Material und den Werkzeugen ihrer Bearbeitung lebendig zu werden („Unsere Gedanken liegen in der Spitze des Instruments," sagt Klinger), tritt aber deutlich in Gegensatz zu der dichterischen Phantasie, der die klassizistischen Plastiker gehorchten und unter deren romantischem Zauber und Zwang auch der Schöpfer der Beethovenstatue rang.

Das Gesetz des Erfindens und Ausführens im Stein zu suchen, „ihm zuzudenken und zuzuarbeiten", wird das Leitmotiv einer ganzen Gruppe von plastischen Werken, der Kauernden, des Reliefs einer Schlafenden und der Leda, des Mädchenkopfs mit Hand. Klinger sieht in den Block ein Gebilde hinein; das ergibt von vornherein die zwingende Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Materialformat und darzustellendem Werk. Die Gefahr der Tyrannei des Materials liegt da sehr nahe, und Klinger ist ihr keineswegs entgangen. Dieses In-den-Stein-Denken spitzt sich zu dem Problem zu, möglichst viel aus dem Stein herauszuholen, den „engsten Raum mit drängendem Leben zu füllen", oder, um mit Nietzsche zu reden, „in Ketten zu tanzen". Ein solches Bestreben führt leicht zu einem Brillieren mit der Darstellung gesuchter und komplizierter Stellungen. Auch Hildebrand geht von dem gleichen Gedanken aus, wobei ihm aber die Klarheit des tektonischen Baues die Hauptsache bleibt, während Rodin die Windungen und Verschlingungen der schlangenartig gewordenen Menschenleiber so weit treibt, daß die Tektonik des Körperbaues verloren geht. Klinger hat nicht immer die tektonische Sicherheit Hildebrands, er verehrt die schöne Form auch im Fragmentarischen.

Die Kauernde (Abb. 87). Einen Block „bis in die Grenzen der Möglichkeit ausnutzen" ist das Motiv der Kauernden (in Wiener Privatbesitz). Sie kann eine logische Weiterbildung der Sockelfigur und der Badenden genannt werden. Die Kontraposte dieser beiden Figuren sind hier noch weiter geführt und namentlich auf einen viel engeren Raum zusammengedrängt. Treu erinnert zum Vergleiche an den sog. Petersburger Knaben Michelangelos (vgl. Wölfflin, Klassische Kunst). Klinger hat in der Tat eine ganz ähnliche Aufgabe mit vollster Meisterschaft gelöst. Wie es dort galt, aus einem Marmorwürfel eine möglichst reiche Figur herauszubringen, also bei einem Mindestmaß des äußeren Volumens das lebendigste und mannigfaltigste Formenleben zu erwecken, so hat Klinger hier die kauernde weibliche Figur mit den starken Kontraposten ihrer Glieder aus einem solchen Marmorwürfel, den er in Rom gefunden hat, herausgehauen. Er sieht bereits die Figur im Blocke kauern, und so genau haut er sie heraus, daß ihre Hautfläche und die Blockfläche fast zusammenfallen. Mit Genugtuung erzählte Klinger, wie Treu berichtet,



Abb. 87. Die Kauernde. Wien, Privatbesitz.

daß die Glieder stellenweise fast die Oberfläche des Blocks berührten, ohne ihn doch irgendwie zu überschneiden., Ohne einigen Zwang geht es, wie gesagt, nicht ab. „Wir empfinden die Enge des Raumes nach, aber bewundern zugleich das ‚schwellende Lebensgefühl' des Körpers, den der Künstler in kühner, dem Moment abgelauschter Stellung wiedergegeben hat", sagt Treu. Daß er die Stellung dem Moment abgelauscht, möchte ich bezweifeln. Muß man nicht vielmehr wieder eine ganz logisch durchgeführte Anordnung von Kontraposten, Biegungen, Drehungen annehmen, wie sie Michelangelo als bewußtes künstlerisches Prinzip durchgeführt hat? Und sie ist nicht minder genial als bei der Badenden. Innerhalb der engen räumlichen Schranken entwickeln diese Kontraposte die allerschönsten Formenmotive. Die Platte, auf der die Gestalt kauert, ist ein Teil des Blockes; es ist so viel Stein herausgeholt, daß das rechte Knie und Schienbein die vordere Stütze, die gespannten Zehen des linken Fußes die hintere Stütze bilden. Auf beiden ruht gleichmäßig die Last des Körpers. Das rechte Bein ist eng an das linke geschmiegt und wird von ihm getragen. Auf dem linken Oberschenkel ruht der rechte Unterarm, aber ohne den Oberkörper zu stützen; er liegt nur leise auf. Oberarm und Schenkel ergeben einen Parallelismus. Der Oberkörper wird auf diese Weise stark gebeugt. Der linke Arm ist über den Scheitel gebogen, die Hand ruht auf dem welligen Haar, um den Torso von der Seite und von vorn freizugeben. Diese kontrastierende Bewegung der Arme gibt der Gestalt die Anmut und Schönheit ihrer Linien. Der rechte Unterarm und der linke Oberarm ergeben, von der Seite gesehen, eine parallele Gegenbewegung. Von schräg vorn wieder sehen wir die Gegenbewegung des rechten Oberarmes nach vorn, und des linken Unterarmes nach hinten. Und in diesem Linienspiel mit seinen gegenstrebenden Richtungsachsen drängt das schwellende Lebensgefühl dieses biegsamen Rumpfes, der bis in ganz feine Züge vor der Natur beobachtet ist. Die Schönheit der Brust in ihrer Fülle, der gedrängte Leib mit den charakteristischen Quetschfalten lassen den Marmor vergessen; sie geben schwellendes weiches Fleisch. Und dann der Rücken; er ist so schön wie der von der rechten Sockelfigur des Christus im Olymp und der Badenden. Wie die Pracht des Beckens in die fein geschwungene Wirbelsäule weich und geschmeidig übergeht, hat auch Rodin nie schöner gemeißelt (einen guten Vergleich gibt seine Danaïde). Eine ganz aparte Silhouette gibt in der Rückansicht die Linie, die sich über die emporgeschobene linke Seite zur tief gesenkten rechten hinabzieht. Es ist ein Charme in dieser Gestalt, der sich gar nicht in Worten sagen läßt. Meier-Gräfe nennt sie sogar die „hervor-



Abb. 88. Relief der Leda mit dem Schwan. Besitzer Klinger.

ragendste Arbeit, die wir bisher von Klinger besitzen". Die absolut sichere Beherrschung des sehr spröden griechischen Marmors ist wieder staunenerregend. Naturalistisch sehr weit gegangen ist Klinger in der Wiedergabe der Fußsohle und der von unten gesehenen Fußzehen, diesmal allerdings so weit, daß er sogar die Deformierung durch Schuhwerk an seinem Modell nicht abänderte (wie auch später bei der liegenden weiblichen Figur des Dramas). Der Einwand, daß Klingers Figuren das Modell zu wenig vergessen ließen, hat hier vielleicht seine Berechtigung. Es ist Klingers Grundsatz, vor dem menschlichen Körper zu arbeiten, unmittelbar vor der Natur, „ohne sie kleinlich zu beschnüffeln". Wie weit solche Details den „Zauber des individuellen Lebens" erhöhen, wie weit sie unkünstlerisch sind, läßt sich jedenfalls nicht grundsätzlich bestimmen; dann wäre ja die Universalformel der Ästhetik gefunden.

Die Reliefs der Leda und der Schlafenden. Das Sonett Michelangelos könnte auch den kleineren Marmorwerken, dem Ledarelief (Abb.88) und den beiden Exemplaren der Schlafenden, als Inschrift dienen. Die Freude an einem schönen Stück Marmor drängte Klinger wieder, herauszuholen, was an plastischer Gestaltung darin verborgen ruhte. Das erstere ist entstanden aus einer von der Treppenstufe von Syra-Marmor abgesägten Platte, aus der der Torso der Amphitrite gemeißelt ist. In barocken, schlangenhaften Windungen drängt sich der Ledaleib in seinem kleinen viereckigen Gefängnis. Der Körperbau ist fast ganz aufgegeben zugunsten „unmöglicher", aber doch höchst ausdrucksvoller Verrenkungen und Wendungen. Unmöglich ist der niedergedrückte Kopf, der linke Arm fehlt, vom rechten sieht man nur die den Kopf des Schwanes fassende Hand, die sich hinter den Beinen herumgewunden hat und vom Schwan nur den Kopf und ein Stück linken Flügel. Und doch ist die Rhythmik der Linien und Formen so schwelgerisch, so voll und schwellend, daß ein Rausch blühenden sinnlichen Lebens von diesem kleinen Werk auszugehen scheint; denn dieses weiche, wollüstige Fleisch atmet in Wonne; in diesen Brüsten schimmert es wie warmes Leben. Der Rand ist oben links und rechts kräftig markiert als eine Art volles schweres Laubwerk, das tiefe Schatten gibt und den Körper in seiner sinnlich-weichen Fülle aus dem Halbdunkel hervordrängt. Um den malerischen Reiz noch zu erhöhen, beabsichtigte Klinger bekanntlich, in diesem Laubwerk versteckte Glühlampen anzubringen, die auf den Leib geheimnisvolle Lichter werfen, das Durchscheinen des Marmors noch verstärken oder ihn gar mit „Sonnenflecken" bestreuen sollten. Experimente dieser Art sind, wie gesagt, für Klinger sehr bezeichnend; hier ist der



Abb. 89. Schlafende. Zweite Fassung. Besitzer Georg Hirzel, Leipzig.

große Zauberer des Sinnlichen, der Entdecker neuer Materialwirkungen, der Herr über Licht, Stein und Metall weit entfernt von der abstrakten Kühle Hildebrandscher Tektonik.

Auf dem anderen Werke (Abb. 89) sehen wir, halb vom Steine befreit, halb an seine Schwere gebunden, den reifen Leib eines schlafenden Weibes (erste Fassung Dresden, Albertinum, zweite Fassung im Besitze von Georg Hirzel, Leipzig). Auch hier ist das Gesetzmäßige des Körpers vernachlässigt zugunsten einer rein sinnlichen Schönheit weiblicher Formen. Schlaftrunken ruht der weiche Leib. Niedergebeugt stützt sich das müde Haupt auf die Hand. Wir glauben den Körper atmen zu sehen. Darauf kam es an. Ganz gewiß will Klinger nicht den „Entwicklungsprozeß der Form zeigen", wie Heilmeyer meint, der auf Hildebrand eingeschworene Verfasser der Modernen Plastik (S. 144), keine „Etappe auf dem Wege der Steinarbeit", und noch weniger soll diese Arbeit einen „interessanten Einblick in die Werkstatt des Künstlers" geben, sondern Form, atmendes Fleisch in Marmor. Das genügt zum Kunstwerk. Über diesen atmenden Leib ist eine schwere mystische Traumstimmung ausgegossen, die in der Haltung der Hand und des Kopfes, im Auge und den schweren, üppigen Lippen zum Ausdruck kommt: das dumpfe Hindämmern elementarer weiblicher Empfindungen.

Mädchenbüste mit Hand (Abb. 90. Wien, Privatbesitz). Aus den engen Formen eines zufällig vorhandenen Marmorblockes ist auch die Mädchenbüste mit Hand herausgewachsen. Sie geht zurück auf die „Kopfstudie" zur Badenden, Treu hat sie im Gipsmodell abgebildet (S. 30, 31). Das kunstvoll geordnete, weiche und volle Haar in einer besonderen Marmorstudie festzuhalten war eine Aufgabe für den Meister des Sinnlichen. Etwas so Preziöses wäre von Hildebrand oder Volkmann undenkbar. Diese Büste ist ein herrliches Stück großgeformter Marmorarbeit geworden. April 1902 war sie in Wien ausgestellt, wo sie sofort in Privatbesitz überging. Man sieht auf den ersten Blick, wie die Büste aus einem Marmorblock herausgewachsen ist. Außer für Kopf und Hals bot er nur noch Stoff für die wohlgeformte Hand, eine Hand, die „aus dem Nichts herauskommt", lockend und leise über die Brust gelegt. Dieser Kopf ist vollkommene Natur des Weiblichen: wie die Fülle und Üppigkeit des Haares, so sind auch die weichen Formen des Gesichts gesättigt von animalischer Kraft. Der Mund ist üppig schwellend, das Auge groß, verschleiert, sinnlich träumend in „Dumpfheit" und vegetativem Sein. Das geschwellte Fleisch ist in großen, fließenden und breiten Formen gegeben, die das Fraulich-Weiche, die lässige Ruhe träu-

menden Lebens ausdrücken. Der Marmor ist mattleuchtend und durchscheinend. Von höchster ausdrucksvoller Schönheit ist die wohlgeformte Hand. Die graziöse, lässige Art, wie sie aufliegt, findet ihr Pendant in der Hand der Asenijeff-Büste. Wenn wir uns die Hände der Salome, der Kassandra, der Badenden, die Hand der Asenijeff-Büste und diese vergegenwärtigen, sehen wir an diesem Vergleich deutlich, worin die Größe von Klingers Plastik liegt, im Individuellen. Jede von diesen Händen ist anders, jede gibt ein Tiefes und ganz Eigenes von Ausdruck und Form, jede ist ein vollkommenes Meisterwerk. Man zähle die plastischen Werke auf, die in dieser Hinsicht Klinger übertreffen.



Abb. 90. Mädchenbüste mit Hand. Wien, Privatbesitz.

Diana. Dieser Gruppe von Marmorwerken sind noch anzufügen die Halbfigur eines Mädchens (Brunnenfigur), das sich mit eingestemmten Armen vorbeugt und in das Wasser niederblickt (Ausführung in Marmor noch nicht vollendet), und die zeitlich jüngste plastische Schöpfung

Klingers, die Diana, vielleicht der reifste seiner Frauenkörper in Marmor, jedenfalls aber eines der schönsten Werke, das aus Klingers Atelier hervorgegangen ist (Herbst 1906, zuerst in Dresden bei Arnold ausgestellt, Besitzer Arnoldsche Kunsthandlung). Diana ist kauernd dargestellt, der Oberkörper seitlich weggebeugt, der Kopf unwillig emporgerichtet zu dem unsichtbaren Lauscher Aktäon, die Arme sind über der Brust zu einem Viereck zusammengehalten, als wollten sie die Reize des Leibes vor den unbefugten Blicken verbergen. Diese seitliche Körperhaltung mit dem hochgelegenen Schwerpunkt ist ein Wagnis. Wir haben gewissermaßen die Hälfte einer Gruppe vor uns. Diese Stellung fiel jedem auf, der die Figur zum ersten Male in Klingers Atelier sah. Aber das Ungewöhnliche solcher Klingerscher Stellungen erweist sich dann immer als eine neugewonnene Schönheit von herber Anmut. Ganz besonders hier. Diese Schönheit ist wieder eine zweifache, eine formale und eine lineare. Es ist ganz wundervoll, wie auf dem festen hockenden Unterkörper der grazile, bewegte Oberkörper sitzt, wie in den Hüften die Verbindung von Tragendem und Getragenem als ganz aparte Schönheit des Tektonischen deutlich gemacht ist durch die seitliche Neigung des schlanken Oberkörpers und die Spannung der Muskulatur, die so fein ist, so zart und sensibel durchgebildet, daß sie hierin alles zu übertreffen scheint, was Klinger bisher geschaffen hat. Der Rücken ist so vollkommen, daß man seine ganze Feinheit erst im Abtasten erkennt, oder wenn man ihn ableuchtet. Dieser magere Rücken mit der ganz fein durch die Haut hindurchschimmernden Wirbelsäule und Muskulatur und deren Überleitung in die hageren, vorgestreckten Arme und die weich ausladenden Hüften, das ist ein Stück Formenwelt, wie sie vollkommener die neuere Zeit nicht geschaffen hat. Die zweite Schönheit ist der Umriß, das leise An- und Abschwellen der Körperlinien, die die ganze sinnliche Schönheit eines schlanken, wohlgewachsenen Frauenleibes einschließen. Dieser Umriß ist ohne jede Konvention, von einem wunderbaren Lebensgefühl geführt, gleichwie die Zeichnungen Rodins. Was ist die „klassische“ Linie Canovas oder Thorwaldsens gegen diese aus dem Leben gewonnene, mit Lebenswärme gesättigte, die unsere Sinne läutert und mit einem neuen Glück beschenkt. Die Diana ist wieder eine vollendete Rundfigur, von allen Seiten ergibt sie großzügige, kühn erfundene Silhouetten. Diana von Aktäon im Bade überrascht — das ist das „anekdotische“ Motiv, das in allen Kunstepochen in Plastik und Malerei gern behandelte Motiv der überraschten Dianen und Susannen. Wie neu ist Klinger! Er gibt kein üppiges Fleisch, sondern die herbe, keusche Schönheit der Diana, die Geschmeidigkeit und Schlankheit, die jung-

fräuliche Frische und die Feingliedrigkeit der Gazelle. Dann hat er das aphroditische Motiv, mit den Händen Brust und Scham zu verdecken, in einer neuen Variante gegeben. Die vorgestreckten Arme sind zu einem Viereck geschlossen, der Körper weicht dabei seitlich aus. Das Gesicht blickt unwillig nach oben; der Zorn ist nicht wild (wie bei der Diana der Sage), sondern von feiner Schamhaftigkeit, leise, aber nicht minder nachdrücklich. Zwischen den Armen hat Klinger eine durchsichtige Marmorschicht übrig gelassen, die auf die Brust ein weiches, mildes Licht leitet. Die Diana ist bisher die einzige Skulptur Klingers, bei der er sich nicht ausschließlich an ein Modell gehalten, sondern eine gewisse Auslese vorgenommen hat; er hat also sein Ideal des grazilen weiblichen Körpers gegeben; es erwuchs ihm aus einer immensen Kenntnis vom Bau des weiblichen Körpers.

Rodin — Hildebrand — Klinger.

WAS von jenen Händen zu sagen ist, gilt nicht minder von Klingers plastischer Eroberung des nackten weiblichen Körpers. Vergegenwärtigen wir uns das Nackte der Salome, das feine Hälschen, den Brustausschnitt, die Arme und Schultern der Kassandra, das wunderbare Fleisch der Asenijeffbüste, den Torso der Amphitrite und dann weiter die Badende, Kauernde, Mädchenkopf mit Hand, das schlafende Mädchen und die Leda, so finden wir eine nuancierende Unterscheidung des körperlichen Lebens, die uns an den reifen attischen Formensinn erinnert. Klinger ist der ganze Körper das edelste und komplizierteste Gewächs. Sein Mechanismus zaubert das feinste Formenspiel auf die Oberfläche. Wie verhält sich nun dieses Formengefühl Klingers zu Rodin und Hildebrand? Verweilen wir einen Augenblick bei einem Vergleich dieser drei Plastiker, in denen wohl alle Probleme, die die plastische Kunst unserer Zeit bewegen, vereinigt sind. Hier gibt es Widersprüche, vielleicht auch Feindschaften. Aber sehen wir nicht auch einen gemeinsamen Boden und ein gemeinsames Ziel einer „raumbewußten“, steinmäßigen Plastik, die nach den großen plastischen Zeiten der Antike, der Renaissance und des Barock eine neue erstehen lassen soll?

Rodins plastischer Geist kommt im l'homme au nez cassé, dem ehernen Zeitalter und dem Johannes dem Täufer bereits zum klarsten Ausdruck. „Neues Leben heißt für ihn letzten Sinnes: neue Oberflächen, neue Gebärden.“ Diese beiden Faktoren seiner Plastik hat er bis zum Äußersten getrieben, man kann sagen bis zur Erschöpfung. Seit Rembrandt hat die Kunst keinen so großen Entdecker im Reiche der Gebärden gesehen wie Rodin. Er hat schon dadurch einen ungeheuren Reichtum plastischen Lebens erobert. Wir wissen von ihm selbst, daß er die Bewegungen seiner Modelle, wenn sie sich unbeobachtet glauben, belauschte. Gerade in der unmittelbaren Gebärde des Körpers liegt oft ein unglaublich starker

Ausdruck. Das Animalische im Menschen bricht hervor, und das ist immer das Elementare, das Leib und Seele am meisten erschüttert und vibrieren macht. So sind viele seiner Plastiken, Einzelfiguren und Gruppen, die zahllosen Tonstudien „seltsame Dokumente des Momentanen". Aus diesem Erfassen des Momentanen leitet Rodin — wie Degas — neue Linien ab, in die er den Ausdruck des geschauten Lebens zusammenfaßt, Linien, in deren Bann wir nun leben müssen. Und das ist das Bezeichnende, in den meisten seiner Werke liegt dieses: mit einem Blick gesehen, auf einen Wurf gefaßt. Das unterscheidet eine Plastik Rodins von einer Klingerschen, der die gesetzmäßige Erkenntnis des Körperbaues zugrunde liegt und in Konsequenz eine bewußte Durchbildung des Körperlichen, die Klarstellung aller körperlichen Funktionen. Hier steht Klinger auf dem Boden Hildebrands, wenn auch die künstlerischen Resultate verschieden sind. Hildebrands unerschütterliche Größe liegt darin, daß er die Tektonik des Körpers und damit die Darstellung um der plastischen Erscheinung willen unserer Zeit in vorbildlichen, vollendeten Schöpfungen zum Bewußtsein gebracht hat. Die nackte menschliche Figur im ruhigen Sein und das individuelle Leben im Spiel der Kräfte ist ihm das eigentliche Objekt der Plastik. Dämmergefühle, malerische Unklarheiten schließt er aus als Zustände des noch nicht Reifen. Seine Plastik ist Klarheit, Gesetzmäßigkeit, und seine plastischen Aufgaben fassen sich zusammen in die Stichworte: Bau des Formenlebens, Deutlichkeit des architektonischen Gerüsts, Klarstellung der Funktionen des Tragens, Getragenwerdens im ruhigen Stehen, Sitzen, Heben, Sichvorbeugen, Lehnen, Balancieren, Drehen, Verschiebung der Formen bei Standbein und Spielbein, einheitliches Gegenstandsbild, klarer räumlicher Eindruck. Hildebrands plastisches Werk ist Architektur. In dem nackten Jüngling der Berliner Galerie hat er seinen Kanon gegeben. Marées' Definition des menschlichen Körpers, der ihm nicht ein Träger von Gesten ist, wie Puvis de Chavannes, ist in dieser Hildebrandschen Figur zum ersten Male volle künstlerische Wirklichkeit geworden. Marées forderte das Herausheben der charakteristischen Grundformen, die Statik: „Der menschliche Kopf ist einer Kugel zu vergleichen, die auf einer kurzen Säule, dem Halse, aufruht"... „Die Beine nannte er immer die Säulen." Dieser Schematismus, in den nun der ganze Reichtum vitaler Existenz, die ganze Fülle gegenstandslosen Ausdrucks eingeschlossen ist als einheitliches latentes Kräftespiel, führte Hildebrand zu einem der reifsten Gebilde moderner Plastik. Auch gab diese Figur eine Lösung des Problems, jedes Objekt als klaren, räumlichen Eindruck zu fassen, durch die

verständnisvolle Behandlung des Fleisches, der Ansatzstellen der Gelenke, des Hervortretens des Knochengerüsts. Letzteres Moment ist für ein deutliches Erscheinungsbild von weittragender Bedeutung, indem wir in den Gelenken fixierte Punkte wahrnehmen, durch die uns der organische Aufbau des Körpers sofort fühlbar wird. Diese Hildebrandsche Interpretation des Körperbaues ist Gemeingut der Ästhetik geworden; sie ist ein Axiom der plastischen Kunst. Mit diesen Gedankengängen des Verfassers des „Problems der Form" begegnen sich die schon erwähnten Klingerschen Interpretationen des Körpermechanismus. Auch für Klinger ist das A und O aller Körperdarstellung, „die wichtigsten Konstruktionspunkte mit voller Deutlichkeit und Klarheit zu betonen, so daß dem Beschauer kein Zweifel über die Bewegung und Lösung der Körperentwicklung gelassen wird". Hildebrands männliche Figur, Kugelspieler, Wasserausgießer und Merkur, korrespondieren mit Klingers Badender und Kauernder. Mit dieser Gegenüberstellung aber wird uns auch der Unterschied deutlich. Hildebrand verallgemeinert die Form, er typisiert, ohne an Fülle des Lebens zu verlieren. Auch seine Körper „atmen"; in ihnen ist das gesunde Leben des frühen Griechenlands. Klinger individualisiert, und die sinnliche Schönheit des warmen Fleisches hat nur noch Rodin so wie er im Marmor gegeben. Beider Ziel ist die Vollendung des Körperlichen; was Heilmeyer, Hildebrands Biograph, über den Kugelspieler schreibt, ließe sich wörtlich auf die Badende anwenden*). Und doch ist der Unterschied jedem offensichtlich. Hier kommt ein anderes Leben zum Ausdruck als dort. Man kann Hildebrand den Myron und Polyklet unserer Zeit nennen. (An eine Abhängigkeit ist dabei selbstverständlich nicht gedacht; der nackte Jüngling ist keine Neubearbeitung des Doryphoros, sondern eine vollkommen neue, lebensvolle Schöpfung mit ganz anderer Formengebung, die eher an den Diadumenos erinnert.) Der strenge, klare tektonische Geist der Hildebrandschen Plastik ist dem Dorischen verwandt, während von Klingers Plastik eine deutliche Linie zu der attischen des Skopas und Praxiteles führt. Vor Hildebrandschen Skulpturen wird uns unwillkürlich der Vergleich mit Myrons Marsyas und Diskuswerfer, mit Polyklets Doryphoros und Diadumenos in den Sinn kommen, und wir werden Hildebrand verehren als den großen Meister, der wie jene die

*) „. . . In allen Teilen tritt die aktive und passive Spannung der Muskeln deutlich hervor. Sein (Hildebrands) ungemeines Formengefühl und Verständnis für den Bau des Körpers zeigt sich uns in der außerordentlich sorgfältigen Durchbildung der Gelenke als der Bewegungszentren. Die plastischen Wirkungen erhalten durch die offenbare Energie der Ausführung in Stein für uns erhöhte Anschaulichkeit und gesteigertes Leben."

Fundamente der Plastik geschaffen und damit die Gewähr einer stetigen, konsequenten Entwicklung gegeben hat, und gern stimmen wir in die bewundernde Anerkennung ein: „Der reinen Plastik ätherheller Tag ist angebrochen“. In jenen genannten Figuren hat die antike Plastik eine erschöpfende Darstellung des physischen Lebens gegeben. Der ungeheuere Fortschritt der Statuen Myrons war, daß sie Odem hatten. Erst damit wurde bei weitgehender Individualisierung der Körper der volle Anschein des Lebens erreicht. Der Diskobol ist der vornehme Jüngling, dessen Körper durch die Gymnastik edel ausgearbeitet ist, der Satyr ist der „sehnige Naturbursche; kein Quentchen Fleisch ist zu viel, und die Muskeln sind wie Stahl fest und doch elastisch“. Wie weit sollte aber erst die attische Plastik in der Individualisierung der Form gelangen! Was Myron begann, vollendete Polyklet im Doryphoros und Diadumenos. Im ersteren ist die für die Plastik fruchtbarste Stellung von Stand- und Spielbein zum ersten Male mit bewußter Konsequenz durchgebildet, d. h. das wechselseitige Verhältnis aller Körperteile zueinander, „das Verhältnis des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellenbogen, des Ellenbogens zum Arm und so jedes Teils zum andern“, also die Statik des Körpers und seine Funktionseinheit. Beide Figuren veranschaulichen die vollkommene Bildung und Belebung einer ruhig dastehenden nackten Figur; der vollkommen befreite Mensch tritt uns in ihnen entgegen, „der von seinen Gliedmaßen den edelsten und schönsten Gebrauch zu machen weiß“. Polyklet individualisiert aber nicht, er generalisiert, er gibt uns die Ideale eines menschlichen Allgemeinbildes. Er arbeitet in breiten flächigen Formen; dort sind sie scharf abgegrenzt, fast schematisch markieren sie die Gesetzmäßigkeit des Körperbaues, hier sind die Formen fließender, weicher und kontinuierlicher. Der Einfluß attischen Geistes ist unverkennbar. Der Körper ist voller erblüht, reicher spielen die Locken, die Wangen sind zarter modelliert, und besonders wichtig ist es: die strengere plastische Bildung der Augen hat einer mehr malerischen Platz gemacht, indem das obere Augenlid über das untere weit vorragt und den Blick beschattet. Auch der eingefleischteste „Hildebrandianer“ wird hier nicht von Entartung des plastischen Sinnes sprechen. Was hier leise angedeutet ist, wird in der attischen Plastik des Skopas und Praxiteles zum unbegreiflichen Wunder plastischen Lebens. Und hier ist der Augenblick, wo uns in der großartigen Parallele dorisch-attischer Plastik das „Problem“ Hildebrand-Klinger klar werden kann. Die „erschöpfende“ Darstellung des physischen Lebens war insofern noch nicht vollendet, als der strenge,

„geometrische“ und architektonische Geist der Dorer dem physischen Leben der Haut, dem weichen und warmen Fleisch und dem Seelischen in der Form selbst nicht die gleiche natürliche Begabung entgegenbrachte. Skopas und Praxiteles erst haben die Vorzüge des Marmors, die Schönheit seiner Kristalle, die Fähigkeit, wie die menschliche Haut das Licht einzusaugen vermag, erkannt und sie für die Plastik ausgenutzt. Sie waren die großen Sinnlichen, die Materialenthusiasten der Antike. Sie erst wußten dem Marmor alle diese Reize abzugewinnen, das heißt im besonderen, die Illusion des wirklichen Lebens aufs höchste zu steigern. Das ist auch das Ziel Klingers und Kern und Schönheit seiner Plastik. Stehen wir vor seinen weiblichen Figuren, so werden ganz leise unsere Gedanken schweifen zu der kapitolinischen Venus, zu dem wunderbaren Torso des Knaben von Subiaco, zu dem Kopf der melischen Aphrodite und dem Wunder aller Wunder lebenden Marmorfleisches, dem Aphroditentorso in Neapel. (Ein ähnliches Prachtstück eines weiblichen Oberkörpers besitzt Klinger selbst. Die feinsten Übergänge der Form, die unser Auge nicht mehr sieht, empfindet die tastende Hand.) Auch an diesen Antiken geht die Durchbildung des Fleisches bis zu den kleinen „Existenzfalten“, wie sie sich etwa am Halse, am Brustansatz, am Unterleib und der Kniekehle zeigen. Das ganze plastische Gebilde ist zugleich vom zartesten Seelenleben durchtränkt und gesättigt. Diese „Sensibilität der Form“ ist auch Klingers Plastik eigen. Vielleicht liegt darin ihre größte Bedeutung. Klinger möchte den Stein mit dem ganzen Gefühls- und Stimmungsinhalt unseres modernen Empfindens durchglühen; auch die „reine“ Form (Badende, Kauernde, Amphitrite) will er in den Dienst unseres Seelenlebens stellen. Und er tut es. Man kann bei seinen Figuren von einem „Vibrieren“ des Lebens reden. Es liegt sowohl in der Durchbildung der Form — Klinger arbeitet mit den leisesten Mitteln wie die attischen Meister — wie der Feingliedrigkeit der Gelenke; in den Köpfen insbesondere noch durch die Bildung der Augen und des Mundes*).

*) Auch hier ist es vielleicht von Interesse, Beispiele attischer Kunst vergleichsweise heranzuziehen. Der Skopas zugeschriebene weibliche Kopf in Athen hat auch „malerische“, illusionistische Wirkungen, den feuchtglänzenden, von innen vorwärts dringenden Blick, die halb geöffneten Lippen, die die obere Zahnreihe sehen lassen; „man glaubt zu fühlen, wie der Atem aus dem Munde hervorgeht. Dann der Kopf der Knidischen Aphrodite (Exemplar Kauffmann); zunächst die Schönheit des Umrisses. Klinger gab solcher Schönheit ein ganz neues, ungeahntes Leben. Ohne Würdigung dieses Umrisses würde man seiner Plastik nicht gerecht. Von seiner Art ist aber auch der „etwas schwimmende Blick des tief gebetteten Auges und die leisen, wie in kaum bewußter Sehnsucht geöffneten Lippen von gehaltener Fülle“.

Diese Oberflächenkunst Klingers verlangt nun wiederum einen Vergleich mit der Plastik Rodins, von dem unsere kurze Betrachtung ausging. Für Rodin ist der nackte Körper der Leib, der gleichmäßig von Leben erfüllt ist, vom Leben fast verzehrt wird, in dem jeder Muskel, jede Sehne sich spannt, arbeitet, ein eigenes, gesteigertes, fast schmerzhaftes Leben führt. Er sieht also nicht große Flächen im gelenkigen Gerüst des Tektonischen. Seine Plastik entfaltet erst die ganze Fülle ihrer Reize im freien Licht, im allseitigen Spiel des Lichtes, das über die Oberfläche seines Marmors und seiner Bronze rieselt und tausendfältiges, zuckendes, wogendes Leben entflammt. Und in diesem Leben ein paar große, zusammenfassende Formen, Linien und Gebärden, diese Herrscher über Seele und Leib, die all das Lebendige, miteinander Ringende in der Körperoberfläche, die spielenden Kräfte, die unter ihr verborgen schlummern, zur stärksten Aktion und Empfindungsgewalt zusammendrängen und im ganzen Bildwerk so starke Akzente geben, daß sich in ihnen der ganze Charakter der Figur ausdrückt. Keinem Künstler ist Rodin hierin so wesensverwandt wie Donatello. Das rhythmisch geordnete Spiel des freien Lichtes ist auch der letzte und feinste Reiz der Klingerschen Skulpturen. „Sie vertragen das allseitige Tageslicht", kann er mit berechtigtem Selbstbewußtsein von ihnen sagen. Ihm ist wie Rodin der „Körper, der Marmor, die Bronze, das Silber ein Instrument, das wunderbar zart auf Licht und Schatten spielt". So sind seine Körper modelliert wie ein Porträt des Velasquez; die winzigen Verschiebungen der Formen sind in ihren Flächen so ineinandergeneigt und so bis ins Feinste durchmodelliert, daß die Lichtstärken rhythmisch wechseln. Das Geheimnis der „plastischen Lichtkunst" haben Rodin und Klinger wieder entdeckt. Sie hat ihre entscheidende Rolle in der Beethovenstatue zu spielen.

Bei gleichem Reichtum an Oberflächenreizen besteht aber die große Verschiedenheit in der Konstruktion des Körpers. Trotz aller blendenden Illusion bildet Klinger jede einzelne Form immer in bezug auf den Körperbau durch. Bei Rodin nehmen die Figuren eine fast schlangenartige Form an. Seine geschmeidigen, weichen Leiber lassen bisweilen das tektonische Gerüst zu sehr vermissen. So ist auch der tatsächliche Eindruck ein sehr verschiedener; Rodins Geschöpfe sind wie im Moment gepackt, ganz erfüllt von stürmischem, leidenschaftlich erregtem Leben, Klingers Figuren sind langsam gewachsen, in zäher Arbeit ausgereift. (Einen sehr instruktiven Vergleich geben Rodins Denker und Klingers Athlet vom Drama.) Noch ein weiteres kommt hinzu. Klinger und Hildebrand sind darin einig, daß die Plastik Ekstasen des Gefühls zu ver-

meiden hat; es ist das Prinzip griechischer Plastik. Rodin hat die Ekstasen mit einer bisher unerhörten innerlichen Gewalt zum Ausdruck gebracht, die uns Sinne und Seele berauscht und die Ruhe des kritischen Urteils trübt. Dieses Seelische deckt sich mit dem Momentanen der Form, der großen Linie und Gebärde. Wie sich bei ihm der ganze Körper in eine noch nie geschaute Linie und Bewegung zusammendrängen kann, zeigen vielleicht am großartigsten die „Schatten" vom Höllentor. Das ist wirklich ein schattenhaftes Hinabsinken ins Nichts. Die stark seitliche Beugung des Kopfes, die abfallende, hinabsinkende Kurve des Körpers geben den Ausdruck. Diese Kurven haben die Tektonik des Körpers aufgesogen; es liegt in ihnen etwas wie die unendliche Melodie Wagners. Ein solches Gestalten liegt Klingers plastischem Gefühl ebenso fern wie dem Hildebrands. Diese Plastik Rodins ist dem Clair-obscur Rembrandts verwandt. Sie greift weit hinaus über alle Formenkultur und verliert sich zuweilen auch in das Ungestaltete. Hildebrands Gestalten sind klar wie der Tag und erquickend wie ein reifer Apfel. Sie gehören in kühle steinerne Hallen, zu einer strengen, ernsten, farblosen Architektur und in das Grün architektonischer Parkanlagen. Klingers Figuren, so verborgen und fein die Zwiespältigkeit modernen Seelenlebens in ihnen ist, sind von einer Atmosphäre südlicher Heiterkeit umweht. Sie sind ein Schmuck des Lebens, sie sollten unsere Feste verschönen und in farbenleuchtenden Hallen stehen. Rodins Figuren sind Gebilde des Einsamsten, sie scheinen dem Inferno Dantes entstiegen zu sein. Man hört etwas vom Widerhall der Öde, vom Flüsterton und dem scheuen Umsichblicken der Einsamkeit. „Noch aus dem Schrei klingt eine neue und gefährliche Art des Schweigens heraus" (Nietzsche, Einsiedlerische Kunst). „Diese Werke erhalten eine eigene Zwielichtfarbe, einen Geruch der Tiefe." Hildebrand und Rodin bilden also die äußersten Gegensätze: dort volle Klarheit, geläuterter Gesichtseindruck, ein Überwinden aller Dämmergefühle, alles in die strenge Schönheit des Architektonischen erhoben; hier alles wie aus den unterirdischen Wellen des trüben Daseins hervorquellend und zurücksinkend, gerade das Zwielichtleben der Seele geformt, ein Schmerz, der von Uranfang ist, viel Unklares, Barockes, Launenhaftes, alles in höchster Intensität und Rassigkeit, daß uns der Atem stockt, das Geheimnisvolle des Unvollendeten, des Ahnenden, wogende, brauende Empfindungen. Schauer packen uns vor diesen Gestalten, den „kühnen Suchern und Versuchern, den Rätsel-Trunkenen, den Zwielicht-Frohen, deren Seelen mit Flöten zu jenem Torschlunde gelockt werden". (Nietzsche, Zarathustra.) Und ebenso elementar ist die Produktion, immer in Fieber,

sich überstürzend, überhastig. Begonnene Werke bleiben unvollendet, immer neue Gestalten türmt die Phantasie, neue und neue ungestüm drängende Gedanken und Gebilde fordern Gestaltung; schon der Embryo spricht von der gleichen Genialität wie das vollendete Werk. Klingers Skulpturen reifen aus wie eine Frucht zur vollen und vollkommenen Existenz; sie sind Repräsentanten einer hohen Sinnenkultur, wie in ihrer Art die Gestalten Giorgiones und Tizians.

Bronze und Silber.

KLINGERS Arbeiten in Bronze und Silber sind, vom Thronsessel des Beethoven abgesehen, nicht von der gleichen Bedeutung wie seine Marmorwerke; in seinem Schaffen dürfen sie aber keineswegs übersehen werden; sind sie doch glänzende Proben, wie Klinger immer im Geiste des Materials arbeitet. Er ist ein anderer, wenn er in Marmor arbeitet, dem Steine „zudenkt", ein anderer, wenn er für Bronze und Silber modelliert. Die Bronze ist der Zeichnung verwandt, insofern der Kontur spricht und die heiterste und freieste Anmut der Bewegung zuläßt. Daß sie dem Zeichner von „Amor und Psyche" gelingt, ist von vornherein anzunehmen. So sind denn auch seine ersten Bronzefigürchen von einer frischen, natürlichen Anmut, die den Beschauer in den heitersten Zustand versetzt. Die erste ist das im Bade liegende Bronzemädchen (Abb. 91). Es freut sich in wohligem Dehnen und Strecken seiner Freiheit. Das leichte, schlanke Figürchen ist fest im Fleisch und doch feingliedrig, fast ein Kind noch, eine herbe, frische Mädchenknospe. Sie liegt, ein wenig auf die linke Seite gestützt, auf bunter Marmorplatte. Das linke Bein ist in körperlichem Wohlbehagen lang ausgestreckt, das rechte ein wenig angezogen, die Arme sind mit verschlungenen Händen nach vorn gestreckt, der Oberkörper ist ein wenig gehoben, als lugte das junge Wesen in die Ferne. So streckt sich die gesunde Jugend am Badestrande. Die keusche, natürliche Anmut, diese lässige Grazie sind die Schönheit unbelauschter Natur. Treu berichtet ausführlich, was Klinger ursprünglich mit diesem lieben, kleinen Figürchen vorhatte. Es war für ein marmornes Becken komponiert, in dem es in einer kristallisierten durchsichtigen Flüssigkeit liegen sollte. Es genügte Klinger noch nicht, die flachen Wellungen des Sandes im gelben Alabasterboden nachzubilden. Das chemische Experiment mißlang. Das Charakteristische daran ist, daß Klinger diesem recht kostspieligen Versuch einige tausend Mark und unendliche Mühen opferte. Das Suchen nach neuen sinnlichen Wirkungen — eine Parallele sind die Glühlichter der Leda — artet in diesem Falle

aber schon ins Gesuchte und Spielerische aus. Das Figürchen fühlt sich in seiner runden Freiheit wohler.

Eine noch anmutigere Schöpfung ist die Gruppe der drei Tänzerinnen. Wie Klinger schon in seinen jungen Jahren den Rhythmus eines graziösen, elastischen Tanzes in der Zeichnung festzuhalten wußte, sahen wir an der tanzenden Venus aus „Amor und Psyche". Dieser Schleiertanz der Göttin am Hochzeitstage von Amor und Psyche auf dem Marmorestrich des olympischen Götterhauses ist vielleicht das Anmutigste in diesem an Anmut überreichen Werke. Wie Venus im Schleiergewand den Tanz beginnt, auf dem leicht gebeugten linken Bein balanciert, mit



Abb. 91. Im Bade liegendes Bronzemädchen.

der rechten Fußspitze den Marmorestrich berührt und die Balance des vorgeneigten Körpers durch die ausgebreiteten, die Enden des Schleiertuches fassenden Hände unterstützt, das ist von einer Vornehmheit, Anmut und federnden Kraft, daß wir von dieser Tanzfigur den Eindruck der vollkommenen Schönheit gewinnen. Ein etwas wilderes Tanzmotiv fixierte Klinger später in der Zeichnung, die hier abgebildet ist (Abb. 92, datiert 1. 9. 93, Berlin, Nationalgalerie). Sie ist die Zeichnung zu dem einen Figürchen des köstlichen Terzetts in Bronze. In Bronze ist sie ganz nackt gegeben. Von den dreien ist sie die am reichsten bewegte, und auch als Einzelfigur gibt sie von allen Seiten die reizvollsten, ausgelassensten Balancierkünste. (Besitzer Geheimrat Lehrs, Berlin.) Mit gehobenem rechten Bein und seitlicher Beugung nach hinten balanciert sie auf dem stark gebeugten linken

Bein. Die Ferse ist gehoben, so daß sich der ganze Körper auf dem Vorderfuß trägt. Durch die Drehung des Körpers in der Hüfte (dieser bedeutsamsten Stelle des Mechanismus) kommen geschmeidige Kraft und Einheit in die Figur. Der linke Arm ist hoch gebeugt, der rechte tief nach unten gestreckt. Wie bei der Badenden sehen wir die entzückendsten Kontraposte, Bewegungen und Gegenbewegungen, eine allseitige Befreiung des Körperlichen. Besonders schön ist die Ansicht von der linken Seite, wie das gebeugte feste Bein trägt und der Körper sich in jugendlicher Geschmeidigkeit biegt und wendet. Der linke Unterschenkel, der linke Oberarm und der rechte nach unten gestreckte Arm ergeben einen Parallelismus, der durch die energische Spirale des Körpers durchschnitten wird. Darin liegt eine herb-frische vitale Kraft. Die Rückenansicht gibt einen schönen Vertikalismus im linken Standbein, dem rechten gehobenen Unterschenkel und beiden Armen. Die Formengebung dieses kleinen, kaum eine Spanne großen Figürchens trägt der Natur der Bronze strenge Rechnung, so daß die Schönheit der Lichtreflexe zur vollen Geltung kommt.



Abb. 92. Tanzendes Mädchen. Kreidezeichnung. Berlin, Nationalgalerie.
Aus dem Klingerwerk im Verlag von Franz Hanfstaengl, München.

Zu der einen Figur fügte Klinger noch zwei und es entstand der schönste Tanzreigen der deutschen Plastik (Abb. 93). Das „verzwickte“ Motiv des Balancierens auf einem Bein, die Verschiedenheit der Beinhaltung, die ausgebreiteten balancierenden Arme sind zu einer herrlichen

und ganz ungezwungenen Eurhythmie der Kreisbewegung verbunden. Die Illusion ist so stark, besonders wenn man sich um die Gruppe bewegt,



Abb. 93. Tanzreigen, Bronze. Besitzer Klinger.

daß man glaubt, sie selbst bewege sich schreitend und balancierend im Kreise. Das ist ganz köstlich und heiter. Die drei Figuren drehen sich um einen kleinen Amor, der in der Mitte auf einem unaussprechlichen

Gefäß sitzt und Trompete bläst. So fehlt auch der Humor nicht, und wem machte dieses Werk spielender, schmückender Anmut nicht die Sinne lachen? Das ist alles ungemein lebendig; von welcher Seite man die Gruppe auch betrachte, immer gibt's Neues zu schauen an Körperbalancen, geschwungenen Gliedmaßen, verschiedenen Hebungen und Beugungen der Beine. Ein Hauch neuer Schönheit, eine seit Pompeji nicht wieder gekannte burleske Grazie ist in diesen Drehungen und Wendungen, in diesen übermütig-lustigen, ausgelassenen Tanzgebärden. Von der plastischen Durchbildung der Körper hat man gesagt, daß sie „stilistisch von einer sichtlichen Unsicherheit und Gebundenheit" seien. Sollte aber nicht gerade in dieser Herbheit der Reiz des Frischen und Natürlichen liegen, der in dieser Gruppe bezaubert? Gerade in ihrer feinen künstlerischen Durchbildung und vornehmen Einfachheit, von der rhythmischen Bewegung ganz abgesehen, gehören diese Figuren ganz ohne Zweifel zu den allerfeinsten modernen Statuetten. Die Bronze — es sind Pariser Güsse in verlorener Form — bringen jeden Druck der modellierenden Hand zur Geltung. Und der bewegliche Glanz und das Funkeln des Lichtes auf der Bronzefläche zeigen, wie der Künstler sein Material kennt. Die Gruppe stellte Klinger auf einen kostbaren Mosaikboden eigener Zeichnung, ein Mosaik aus Meereswellen und kurvenden Delphinen. Dieser wieder wird getragen von einer hohen Trommel aus kostbarem gestreiften mexikanischen Onyx mit einem festen Fuß aus dunkelgemengtem Jurajaspis. Die Rundung des Postamentes und die sich herumziehenden Streifen erhöhen bis zur vollen Illusion den Eindruck der drehenden Bewegung. Das ist etwas so Preziöses, Heiter-Mutwilliges und Lebenschmückendes, daß man kaum glaubt, daß es in unserer Zeit des gravitätischen Ernstes, in der die Nützlichkeitsprinzipe die feine, stille Musik der Seele und den Humor töten, möglich sein kann. Il faut méditerraniser la musique, sagt Nietzsche. Hier ist ein Stück Unschuld des Südens; wie ein neuerlebtes Wunder pompejanischer Zierkunst und als Symbol einer ganz feinen und freien Kultur mutet es uns an.

Silberner Tafelaufsatz (Abb. 94). Wir haben Klingers Sinn für das Preziöse, für die Sinnlichkeit der Materialien, für die Schönheit ihrer Kristalle und Lichtspiele, seinen kunstgewerblichen Schmucksinn durch sein Schaffen hindurch verfolgt. Wir kennen die spielende Leichtigkeit und Grazie seiner Verzierungen, die Wunder seiner Kurven und Umrisse, seine kunstgewerblichen Phantasien, die uns ein ganzes Reich südlicher Schönheit hervorzaubern, wie es heute noch die Kostbarkeiten pompejanischer Bronzen, die geschnittenen Steine und Gemmen der Antike, ihre kleinen



Abb. 94. Tafelaufsatz, Silber. Im Besitz der Stadt Leipzig.

Kunstwerkchen aus Halbedelsteinen, aus Amethyst, Prasem, Jaspis, Onyx tun, die antiken Münzen und die unnachahmlich feinen Figürchen an den Haarnadeln der Damen. Mit diesem antiken Kunstgewerbe hat Klingers Phantasie Fühlung. Wie er in den „Rettungen“ und „Amor und Psyche“

ganz auf seine unglaublich neue Art aus dem Geist antiker Zeichnung neue Schönheiten schuf, so hat das antike Kunstgewerbe seine bildnerische Phantasie gesättigt. Die antiken geschnittenen Steine in Halbedelstein mit der oft unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung und Modellierung, wobei die verschiedenartige Transparenz und die Farbe der Steine für die künstlerischen Wirkungen wunderbar ausgenutzt wurden, müssen diesen großen Materialentdecker und Eroberer ungeahnter sinnlicher Schönheit stark erregt haben.

Die fast unerschöpflich reiche ornamentale und kunstgewerbliche Phantasie Klingers ist ja auch deutsches Erbgut; man denke nur an Holbein, Dürer, die deutschen Kleinmeister und das deutsche Kunstgewerbe, die Gold- und Silberarbeiten des 16. Jahrhunderts. Aber Klinger hat noch die ganze Schönheit der Antike aufgenommen, und seine ornamentale Linie, in der sich sein ganzer Schönheitssinn gesammelt hat, gehört zum Schönsten, was aus Menschenhand hervorgegangen ist. Kunstgewerblichen Erfindungen begegnen wir häufig in seinen Radierungen; ich erinnere an den Leuchter in der pathetisch-inbrünstigen Anrufung der Rettungen, an das ganz herrliche schmiedeeiserne Gitter auf der „Begegnung“ von „Eine Liebe“ und seine geschwungenen Linien und schlanken Ornamente; die Laterne allein ist ein kunstgewerbliches Kleinod. Ferner denke man an die barocken Vasen auf „In flagranti“, an den Sarkophag und die pompöse Säulenarchitektur von „Mutter und Kind“. Das sind nur einige Beispiele einer prachtvoll reichen, von den seltsamsten ornamentalen Schönheiten gesättigten Phantasie. Wenn eine solche Phantasie im Bunde mit einem unvergleichlichen Materialgefühl und einem am Studium des nackten Menschen gereiften hohen Formensinn für die Prunktafel eines Rathaussaales einen silbernen Tafelaufsatz schafft, so können wir uns im voraus sagen, daß ein ungewöhnliches Werk kostbarer Schmuckkunst zu stande kommen wird. Dieser Tafelaufsatz, der sich, den riesigen Raumverhältnissen des Leipziger Rathaussaales entsprechend, bis zur Höhe von 1,80 m erhebt und in den gegen 90 Pfund Silber verarbeitet sind, ist Klingers erster Versuch in Silber, das wegen seiner bekannten Eigenschaften als schmelzbarer, dehnbarer, hämmerbarer und treibbarer Stoff und wegen seines kühlen, neutralen Tones, wegen seiner klaren Tiefe und des Perlenglanzes seiner Lichter gerade für die Kleinplastik als das begehrenswerteste Material erscheint. Auch die modernen Kunstgewerbler, besonders Lalique und van de Velde haben sich des Silbers wieder angenommen und in Verbindung mit Halbedelsteinen die zartesten und vornehmsten Wirkungen erreicht.

Das einfache Motiv des korbtragenden Mädchens ist hier in neuer, graziöser Weise behandelt. Auf einer runden, von einem leicht ornamen-

tierten silbernen Ring gefaßten farbigen Platte aus Onyx, die wiederum von drei kreisförmig angeordneten Delphinen aus Silber getragen wird, hockt in fester Ruhelage die weibliche Figur; mit hoch ausgespreizten Armen trägt sie ein mächtiges Korbgeflecht, ebenfalls aus Silber, das für Blumen und Früchte bestimmt ist. Der feste, anmutige Körper des Mädchens ruht auf beiden, fast parallel vorgeschobenen Oberschenkeln, die sich in praller Festigkeit aus den vollen Hüften heraus spannen. Der rechte Fuß ist unter den linken Schenkel gelegt, der linke Fuß schiebt sich seitlich ein wenig über die Onyxplatte hinaus. Auf diesem ruhenden festen Unterkörper erhebt sich mit beruhigender Sicherheit der mager-geschmeidige Oberkörper, mit den feinen Formenverschiebungen des gespannten, ein wenig eingesenkten Leibes, über dem sich die Brüste schwellend wölben. Der anmutig auf dem Halse sitzende Kopf mit anliegendem, leicht gewelltem Haar ist ein wenig seitlich gesenkt, wie in leises glückliches Träumen versunken. Und seitlich nach oben strecken sich die beiden Tragebalken der Arme; der rechte, straff gespannte, trägt die Hauptlast, der linke, leicht gebeugte, balanciert sie. Durch die Anstrengung des Tragens wird die Muskulatur des jungfräulichen mageren Körpers leicht gespannt, insonderheit die eingezogenen Bauchmuskeln. Die Funktionen des Tragens und Getragenwerdens sind also in zweifacher Weise vollkommen deutlich gemacht; der Leib ist getragener Teil und zugleich Träger. Die drei Delphine, die mit ihrem hohen spitzen Rücken den einfassenden Silberreifen tragen, entzücken das Auge durch das herrliche Linienspiel ihrer Schwimmkurven, die Geschmeidigkeit ihrer Leiber und die phantastische Schönheit der Köpfe, wie sie die besten japanischen Malereien nicht vollendeter gegeben haben. (Vgl. auch die Radierung „Verführung“ aus „Ein Leben“.) Klinger malte als Vorstudie eine Ölfarbenskizze in großem Format (abgebild. Kunstgewerbeblatt 1906, Besitzer Klinger). Das von Lichtreflexen durchsetzte Silbergrau steht auf violettem Grund, zwischen beiden vermittelnd die starke Farbigkeit der Blumen im Geflecht. Eine solche Studie (sie gibt den schönsten farbigen Wandschmuck) macht fast mehr noch als das ausgeführte Werk die Vision des Künstlers deutlich. Zu diesem großen Aufsatz hat Klinger noch zwei kleinere Pendants entworfen, von denen auch die Farbenskizzen und die plastischen Tonmodelle fertig sind. Je zwei Puttenknaben, drollige, liebe, runde Bürschchen, tragen einander gegenüberstehend eine ovale Schale, die Früchte aufzunehmen bestimmt ist. Diese kleinen runden Knaben sind von einer Frische und Liebenswürdigkeit, wie Donatellos und Verrocchios Putten (Cupido-Atys, Knabe mit Fisch u. a.). Das Modell des großen Blumenkorbes, das dem Silber-

schmied als Vorlage diente, fertigte Klinger aus Bleirohren und Draht. Die technische Herstellung in Silber ist eine bemerkenswerte Leistung. Der Korb ist ein durchsichtiges, lockeres, leichtes Netzwerk, von jenen eigenwilligen Kurven, die für Klingers Schönheitssinn charakteristisch sind. Der äußere Ring ist zur Aufnahme geschnittener Blumen bestimmt, in der mittleren, zylindrisch aufsteigenden durchbrochenen Röhre kann ein Strauß langstieliger, hoher Pflanzen im Glase stehen. Dieser aus Silberrohren und aus Draht von Feinsilber gebildete Korb strahlt im Glanze des blanken, stellenweise leicht vergoldeten Silbers, während die Figur und die Delphine durch die Sandform des Gusses ein mattes Aussehen erhalten haben, das den Lichtreflexen, die über die mageren Formen spielen, eine besondere Lebenswärme verleiht. (Der Guß ist eine wohlgelungene Arbeit der Leipziger Gießereifirma Noack & Brückner. Der Korb ist genau nach dem Modell Klingers von dem Silberschmied Louis Scheele gearbeitet worden.)

Auch um diese von Delphinen getragene Mädchengestalt weht der Hauch einer seligen, erotischen Welt. Der Gedanke an eine Galatea oder eine Venus Anadyomene liegt nahe. Delphine tragen sie aus den Wellen empor. Wir denken wieder an die kleinen Radierungen aus „Amor und Psyche", an „Venus' Meeresfahrt" und die weißen Schaumrosse der Villa Albers, an die bernsteinäugige, marmorleuchtende Amphitrite. Hier wecken Silber, Onyx und Blütenfülle eine ähnliche Vision. Man denke sich eine Festtafel, wenn der Schein künstlichen Lichtes auf den Silberkörper des nackten Mädchens herabsprüht, der geschwungene Korb mit einem üppigen Arrangement herrlichster Blumen geschmückt ist und in weißem Linnen, geschliffenen Gläsern und Silber das Licht flimmert und tanzt, so haben wir die schönste Verwirklichung jener Lichtkultur der Freude, die van de Velde in seinem Essai „Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip" (Kunst und Künstler, Jg. I, Heft 12) in hymnischer Erregtheit preist. Das zweite größere plastische Werk in Silber ist die Sitzfigur einer Galatea (abgebild. Zeitschr. f. bild. Kunst 1906), zwischen deren Beinen es sich ein Amorknäblein wohl sein läßt. Sie sitzt in einer fast sakralen Starrheit auf schwarzem Marmorpostament. Der matte Glanz des Silbers, der zarte Schimmer der breitflächigen Lichtreflexe in Verbindung mit dem tiefen, feierlich-ernsten Schwarz des polierten Marmors, das ist wieder eine Offenbarung von Klingers Schönheitssinn; und ein seltsamer Reiz des kleinen Werkes liegt noch darin, daß dem Strengen, fast Hieratischen, in das Klinger hier das aphroditische Gefühl gebannt hat, durch den munteren, sich räckelnden Putto ein spielerisch-heiteres Accompagnement gegeben ist.

Beethoven.

DER Streit der Meinungen, der sich fast an jedes neue Werk Klingers heftete, hat nie so heftige Formen angenommen, hat sich auch nie zu solchen Extremen zugespitzt wie in bezug auf den Beethoven (Abb. 95); selbst die Aufregung von Publikum und Kritik über den „Christus im Olymp" tritt dagegen zurück. Die Meinungen stehen sich noch schroff gegenüber. Niemand von den Zeitgenossen weiß, wie die Zukunft urteilen wird. Die Urteile sind häufig mit Bitterkeit gemischt; nur die wenigsten können sich von grundsätzlichen Voreingenommenheiten befreien, — ein Fehler der Besten unserer Zeit. Eine Flut von Literatur ist über den Beethoven erschienen, vom schnellen Feuilleton bis zur gelehrten Abhandlung*). Hildebrands Grundsätze der Plastik wurden als schwerstes ästhetisches Geschütz aufgefahren, und die Fragen der polychromen und polylithen Plastik wurden von neuem mit Lebhaftigkeit erörtert, die Archäologie mußte ihre Urteile für oder wider abgeben. Viel Geistvolles, ein großer Aufwand

*) Die wichtigste Literatur über den Beethoven:

Elsa Asenijeff, Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Leipzig 1902, H. Bahr (Zukunft Bd. 39), A. Bonus (Preußische Jahrbücher Bd. 110, 1902), H. Bulle, Klingers Beethoven und die farbige Plastik der Griechen. München 1902, Klingers Genius (Beethoven) (Zukunft Bd. 41), L. Gurlitt (Deutsche Monatsschrift, hsg. von Lohmeyer, Dez. 1902), L. Hevesi in seinem Buche „Acht Jahre Sezession", Wien 1906, A. Lichtwark im Jahrbuch der bildenden Kunst, hsg. von M. Martersteig, Jahrg. II 1903, Keßler (Kunst und Künstler Bd. I), Kötzschau (Deutsche Rundschau Juni 1902), J. A. Lux, Klingers Beethoven und die moderne Raumkunst (Deutsche Kunst und Dekoration Jahrg. V, 1902, Heft 10), Mantuani, Beethoven und Max Klingers Beethovenstatue, Wien 1902, P. Mongré (Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, Bd. XIII, Mai 1902, auch als Sonderheft erschienen), R. Muther (Wiener Zeit Bd. 31, 32), O. Neitzel, Klingers Beethoven vom Standpunkte des Musikers (Die Rheinlande, Sept. 1902), A. Schmarsow, Drei Wiener Kunstbriefe (Grenzboten 1902, II), P. Schubring (Zeit, hsg. von F. Naumann 1902, Nr. 43), P. Schumann, Max Klingers Beethoven, Leipzig 1902, Ubell, Beethoven in der Wiener Sezession (Gegenwart 1902, Nr. 29), J. Vogel, Klingers Leipziger Skulpturen, Leipzig 1902.



Abb. 95. Beethoven. Leipzig, Museum.

von Dialektik und Ästhetik, im ganzen ein verwirrendes Durcheinander von Stimmen. Aber eine Empfindung ging immer nebenher, daß hier etwas Außerordentliches entstanden. Die spontanen Huldigungen breiter Volksschichten vor dem Werke waren echt; ob man sie hoch zu bewerten hat, ist eine andere Frage. Man fühlte: hier ist etwas entstanden, das nur „einmal“ gemacht wird, wie Hevesi sagt. Aber so empfanden wohl auch die Künstler der Wiener Sezession, Klimt und die Seinen, als sie um die Beethovenstatue eine Tempelweihe breiteten und ihre eigene Kunst in den Dienst eines Großen stellten, eine Selbstentäußerung, die sie ehrt. Sie hatten den inbrünstigen Glauben, daß hier eine Tempelkunst erstanden sei, wie sie einst die Hellenen besaßen. So empfand schon das Leipziger Publikum, als es in den Ostertagen des Jahres 1902 in die Werkstatt Klingers wanderte, die die tausendköpfige Menge nicht auf einmal zu fassen vermochte. Eine starke innerliche Spannung lag auf allen Gesichtern, und viele, welche nur naiv schauten, verließen still, fast feierlich das Haus. So empfanden die schlichten Beschauer, die bei Keller und Reiner in Berlin durch ihre stumme Ehrfurcht den Ausstellungssaal zu einem Tempel zu machen schienen. Dazwischen wurde die Kritik laut: keine Einheit, gedankliche Wirtschaft, kein plastisches Werk, eine Radierung in Marmor und Bronze.

Ohne Voreingenommenheit mußte aber das Außerordentliche der Leistung anerkannt werden, die Größe der Konzeption, ideell die Gewalt des künstlerischen Aufbaues, der Formenreichtum, die Summe künstlerischer und geistiger Arbeit, die souveräne Beherrschung der Materialtechniken, die Verbindung und geschickte Ausnutzung des farbigen Materials, worin Klinger heute ohne Vergleich ist. Diese „Materialbezwingung“, das Gefühl für die Reinheit des echten Materials, das ganz notwendig auch mit der geistigen Wirkung zusammenhängt, wie die Klangwirkung in der Musik, ist eine künstlerische Großtat, die ihre dauernden Konsequenzen haben wird. Wie wenig aber selbst kluge Menschen die Intentionen Klingers verstanden, lehrte die beschämende Verständnislosigkeit vor dem Beethovenmodell, das die Berliner Sezession Klinger für ihre Ausstellung abgerungen hatte. Meier-Gräfe nennt es eine „Karikatur, die es uns ein Schmerz war zu sehen“, er redet von einer „schlimmen farbigen Anlage des früheren Modells“. Dehmel empfand freilich anders, als er vor Jahren das Modell zugleich mit dem „Christus im Olymp“ in Klingers Atelier sah, und G. Treu hat aus dieser ersten Inspiration das fertige Werk erkannt. Wohl nur die wenigsten ahnen, welche ungeheueren technischen Leistungen, welche unsäglichen Mühen seiner Vollendung vorangingen. Für die sach-

liche Würdigung dieser Leistung findet sich kein besserer Berater als das schöne Buch von Elsa Asenijeff, Max Klingers Beethoven. Die Verfasserin nennt es eine kunsttechnische Studie; ihre Ausführungen sind authentisch; sie beruhen auf der Kenntnis des ganzen Arbeitsprozesses und gewähren uns die Einblicke in die Werkstatt Klingers; für die Kunstwissenschaft sind sie ein Dokument ersten Ranges. Wir dürfen den Verlauf der Arbeit gewissermaßen von Schritt zu Schritt verfolgen; vor allem wird der ungemein schwierige Guß des Thronsessels in „verlorener Form" (à cire perdue) mit allen Phasen der Vorarbeiten (Gipsmodell, Wachsmodell und der aufregende Vorgang des Gusses selbst) wie ein großes künstlerisches Erlebnis sehr anschaulich dargelegt. Wir nehmen Teil an der Arbeit, Sorgfalt, Ausdauer, Angst und Seligkeit dieser zwei schweren Arbeitsjahre Klingers. Der unschätzbare Gewinn, der uns daraus erwächst, ist die klare Erkenntnis, welche ästhetischen Wirkungen Klinger anstrebt, worauf er den ganzen Ernst, die ganze Fähigkeit seines künstlerischen Wollens richtete, wie nur die vollkommenste Technik, die subtilste Kunst der Ausführung seinen künstlerischen Absichten genügen konnten, wie er diesen darum alles opfert. Ein Schauspiel, wie deren die Kunstgeschichte nur wenige aufzuweisen hat. Die ganze italienische Renaissance hat nichts Gleichartiges. Wie einfach liest sich in Cellinis Selbstbiographie die Szene des Bronzegusses des Perseus neben der stupenden und komplizierten Arbeit, die hier geleistet worden ist. An dem für immer verlorenen Wachsmodell, das in guten Heliogravüren in dem Buche publiziert ist, und das über dem in langer Arbeit angefertigten Plastellinmodell geformt war, hat Klinger noch 6 Monate täglich 10 Stunden lang gearbeitet. Die Herstellung des Formenmantels um das Wachsmodell hat etwa zwei Jahre in Anspruch genommen. Und zu dieser fast unheimlichen Arbeitsleistung kommt nicht nur die „Kostbarkeit" der Materialien, sondern auch das Verständnis ihrer Wirkungen. Klinger durchfuhr das ägäische Meer, er durchwanderte die Pyrenäen, um die richtigen Marmorsteine für den Körper und das Gewand des Beethoven, den Fels und den Adler zu finden. Der Körper ist aus schneeweißem, leicht gelblich schimmerndem Syramarmor; das Licht scheint seine flimmernden Kristalle zu durchdringen und ihn von innen heraus zu durchwärmen; er wird goldgelb patinieren; am rechten Fuß, einem ganz besonders schönen, tonigen Marmor, der schon drei Jahre früher als selbständige Arbeit fertig gewesen ist, ist diese Patinierung bereits sichtbar. Das Postament, halb Fels, halb Wolke, ist aus dunkelbraun-violettem, der Adler aus schwarzem, weiß geädertem Pyrenäenmarmor; die Augen sind in Bernstein eingesetzt.

Das Gewandstück ist aus gelbbraun gebändertem Tiroler Onyx. Die Herrlichkeit dieses Onyx-Marmors, mit allen Abstufungen von Gold und Silber-Elektron wirkt allein wie eine Apotheose. Die senkrechte Äderung und Bänderung gibt an sich schon einen lebendigen Faltenwurf, der durch den großen runden Zug der tiefen und schweren Falten bis zur stofflichen Täuschung wahr erscheint. Die Engelsköpfe, die wie ein Bandornament die innere Lehne schmücken, sind aus vollem, ungestücktem Elfenbein, die Engelflügel mit bunten Halbedelsteinen, Opalen, Achaten und Jaspis und geschliffenen antiken Glasflüssen auf Goldfolie inkrustiert. In der Verwendung so kostbarer Materialien, die im Laufe vieler Jahre mühsam erworben wurden, liegt natürlich nicht ein Prunken mit materiellen Werten, die an sich ästhetisch belanglos sind. Auch damit ist noch nicht das Rechte gesagt, daß alles dies geschah, weil man das Würdigste nur im echtesten Material darstellen konnte, wie wir sehen werden. Einen solchen Materialreichtum zu einem großen plastischen Kunstwerk zu verwenden, war jedenfalls, von Phidias' Zeusstatue abgesehen, weil wir sie nicht kennen, noch von keinem bildenden Künstler gewagt worden. Was sagen daneben die französischen kunstgewerblichen Kleinplastiken eines Théodore Rivière oder Jean Dampt! Klingers Aufgabe und Ziel war, eine monumentale Wirkung zu erreichen. Er stellte die polylithe Plastik und das bezaubernde Farben- und Lichtspiel kostbarster Materialien in den Dienst der Monumentalität. Das ist das neue, das ist das ungeheuere künstlerische Wagnis. Ist nun Klinger in der Beethovenstatue der Schöpfer einer polylithen Monumentalität geworden? Diese Frage, zu der sich alle Einzelfragen zuspitzen, wird sehr verschieden beantwortet, mit Ja und Nein und vermittelnd. Die Möglichkeit einer polylithen Monumentalplastik grundsätzlich in Abrede zu stellen, kann uns von allen denen nicht verwundern, die die „zusammengestückte“ Plastik überhaupt für „unplastisch“ halten. Bulle hat sie historisch gerechtfertigt und ihre Ästhetik demonstriert, findet aber, daß sie der Beethoven nicht erfülle, daß das Farben- und Lichtspiel nicht, wie es bei dem Zeus des Phidias gewesen sei, wie wir es von jedem guten Gemälde verlangen (Bulle analysiert in diesem Sinne ein Gemälde Rembrandts), in rhythmischer Steigerung auf das Bedeutsamste des Werkes, also das Haupt zuwachse, während andere gerade diesen bewältigten, künstlerisch vollkommen gebändigten Rhythmus von Farbenklängen, Licht- und Linienführung bewundern. (Eine glänzende, wohl aber etwas überbewußte Analyse gibt Graf Keßler.) Nur ein vieljähriges intensives Studium der Materialien kann ein so vollkommenes Zusammenklingen, eine so sichere Akzentuierung wichtiger Formen und

Flächen, eine so faszinierende Wirkung erreichen. Der eine sieht Dissonanzen; des anderen Lebensgefühl wird beim Anblick dieser lichtgesättigten Steine und Bronzen bis zum höchsten Glück von Freude geschwellt. Wer recht hat, läßt sich gewiß nicht beweisen. Aber ich meine, daß sich niemand mit einem kurzen, einmaligen Sehen begnügen dürfe; wen das Werk nicht gleich in Bann hält, dem entzaubert es vielleicht langsam seine Schönheiten.

Das eine ist gewiß, wir haben es nicht mit einer Monumentalität zu tun, die ausschließlich aus dem dargestellten Individuum selbst auf den Beschauer überströmt; deshalb ist es unzulässig, den Beethoven am Moses zu messen. Eine derartige Konzentration aller seelischen Gewalten auf die Gestalt lag nicht in Klingers Absicht, wenn auch die Gestalt Beethovens allein ihre deutliche, erschütternde Sprache spricht. Der Beethoven ist ein plastisches Werk, das nicht die Wiedergabe einer körperlichen Erscheinung, sondern vielmehr die Verkörperung einer Idee ist. Diese „Idee" heißt das „künstlerische Schaffen" in seinem vielartigen schmerzlichen Ringen, der Schaffende umgeben von den tausend Stimmen seiner Inspiration, von den Gestalten und Bildern, die seine schmerzlichen Kämpfe, die tiefsten Leiden und die seligen Wonnen des Erkennenden in Symbolen der antiken und christlichen Mythologie verkörpern. Ein Meer von Empfindungen, himmelstürmender Jubel, abgrundtiefer Schmerz, die ganze Skala menschlichen Glücks und Leids, Liebe und Hassen, Hoffen und Verzweifeln, Leben und Tod, Vergehen und Ewigkeit, diese ganze polyphone Vielstimmigkeit im Seelenleben des prometheisch ringenden Genies, diese ganze Fülle der Gesichte will sich hier in Formen aussprechen. Klingers ungeheueres Ringen, die Überfülle der Gesichte, die sich in den Folgen radierter Blätter weithin ausbreiten, auf den Bildern in großen Symbolen fassen ließen, sollten im Beethoven plastisch zusammengedrängt in die harte Form, in ein organisch verwachsenes plastisches Werk gebannt werden. Ist es nicht ein allzukühnes Unterfangen, das auch dem Kühnsten noch den Mut rauben muß? Kann es gelingen, die Massenhaftigkeit von geistreichen Beziehungen zu einem einheitlichen plastischen Gesichtseindruck zu verschmelzen? Man hat ganz geistreich den Beethoven mit einer Klingerschen Radierung verglichen (ihn damit als Plastik abgelehnt). In der Tat sehen wir beim Beethoven die Kompositionsweise einer Klingerschen Radierung. Wie dort das ausgeführte Bild von der Ornamentik und Rahmenphantasie, so ist der Beethoven umsponnen von einem Netz von Ideen, Symbolen, Allegorien. Die ganze Breite der sinnlichen und unsinnlichen Welt tut sich in ihnen auf, tiefe und schwer-

mütige Spekulationen sind in die Formen der Reliefs gebannt. Was Klinger im Parisurteil, der Kreuzigung und dem Christus im Olymp, was er in „Amor und Psyche", den Zyklen Vom Tode II und der Brahmsphantasie, was er in der Salome, Kassandra und Amphitrite einzeln gab, ist hier gedanklich zueinander in Beziehung gesetzt, alles Symbole leidvoller Kämpfe und durchschauernder Sehnsucht nach Schönheit. Keine Lösung gibt es zwischen dem Kreuze und Aphrodite. Klinger will keine Lösung geben, es sei denn, daß alle diese widerstrebenden Gewalten im Genie des Schaffenden ihre Einheit finden. Das ist ein Bekenntnis unserer Zeit, daß alle Mächte unserer Seele lebendig werden, und im Widerstreit aller Empfindungen sollen wir die Qualen des Genius ahnen, der alles Erlebte in Tönen oder Formen und Farben glaubhaft macht. So wird in dieser Statue Beethoven der Genius an sich, das tiefsinnige plastische Symbol des Schaffenden. Nicht mit Unrecht kann man die Beethovenstatue eine gemeißelte Symphonie, eine Eroica oder Neunte mit ihren kämpfenden Stimmungen, Gedankengängen, einzelnen Sätzen nennen. Alle Seiten der Menschennatur, der Schönheitskult und die Sinnenfreudigkeit der Griechen, das Seelenleben, das Leiden, die Liebe, das metaphysische Bedürfnis der christlichen Ära, die schöpferischen Wonnen des Prometheus und die Erlöserqualen des Genies umdröhnen und umringen vielstimmig den thronenden Heros. Die Reliefs geben die Grundmotive der Schöpfungen Beethovens an: das schmerzliche Ringen nach Erkenntnis und die Qualen des Erkennens sind dargestellt in Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis und in dem Tantalidenpaar; die Liebe als die Erlösung der Welt ist auf der Rückenlehne verkörpert, einerseits in der schaumgeborenen Göttin, andrerseits in der Tragödie von Golgatha. Die verbindende Idee der drei Reliefdarstellungen ist der Gedanke der Erbsünde, des Fluches, der auf der Menschheit lastet, der nur durch die Tat des Genies, durch Schönheit und Liebe, Erlösung werden kann. Aber wie kann sie vollständig sein, wenn Schönheit und Liebe im Zwiespalt liegen? Dem Lieblingsjünger Johannes, der, vor Schmerz außer sich geraten, sich in heftigster Zornesgeste gegen die Schaumgeborene wendet, waren ursprünglich die Goetheschen Worte zugedacht: „Wer frech ist, der muß leiden", die am Gipsmodell in einem Spruchband angebracht waren. Man kann die drei Reliefszenen auch deuten als Symbole der drei sinnlichen Grundtriebe des Menschengeschlechts: Hunger, Durst und Liebe; jeder Trieb ist in eine alte Fabel eingekleidet: Hunger — Sündenfall, Durst — Tantaliden, Liebe — Aphrodite und Jesus als gegensätzliche Triebkräfte. Oder: die Reliefs geben ein Resümee der bisherigen Kulturen; biblisches und

griechisches Altertum sind einander gegenübergestellt, Adam und Eva — Tantaliden, Christus — Aphrodite. Den oberen Rand der Rückenlehne kränzen fünf liegende Menschenfiguren, männliche und weibliche, denen auch ein Kind beigesellt ist, „Geschöpfe des Prometheus“, die sanft und friedlich schlummern oder sich erwachend regen, nach Frau Asenijeff „das bewegte Völklein der Gedanken, erst wachsende und gewordene, muntere und sinnende, genießende und verlangende“. Im Modell ist Prometheus dargestellt, dem ein Geier die Leber aufreißt, und neben anderen männlichen Gestalten auch Ixion, der für seine Frevel in die Unterwelt verbannt war. Die Cherubimköpfe an der inneren Lehne versinnbildlichen das Seraphische. Es ist nicht nötig, sie als die inneren Stimmen, die zu Beethoven sprechen, als die musikalischen Ideen, die in seiner Phantasie spielen, zu deuten. Sie sind das Himmlisch-Heitere wie die Cherubimköpfe, die die Madonna im Glorienschein umgeben. So umspielen diese äußeren Bilder wie eine Rahmenkomposition in freier Paraphrase das Thema vom schaffenden Genius, der das Los der Menschheit als sein eigenes trägt und sich von der tragischen Erkenntnis im Kunstwerk in göttlichem Kraftgefühl entlastet. Beethoven hat in seinen Symphonien das „dritte Reich“ gefunden; er ist die Heroengestalt, die die heitere Antike und das ernste Wesen des Christentums in ihrer Kunst in gleicher Weise zum Ausdruck bringt. In beiden Welten ist auch Klinger heimisch, und eben in seiner Beethovenstatue stellte er sie unter die Herrschaft des schaffenden Genius. Das ist auch eine Vermählung christlich-romantischen und klassischen Geistes, wie sie Goethe in der Helenaszene symbolisiert hat. Daß diese nicht nur ideell mit der Beethovenstatue verwandt ist, sondern vielleicht sogar auf die Konzeption Klingers von Einfluß gewesen ist, hat schon Jul. Vogel hervorgehoben. „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß“, diese Worte, mit denen Faust nach der Helenaszene die Felsen des Hochgebirges betritt, waren ursprünglich an dem Sockel einem Motto gleich angebracht. (Man denkt dabei an Dehmels Apotheose: „... und in den Abgrund der Welt und Menschheit starrt sein Schöpferblick herab vom Thron der Sünde und Erlösung, daß sich der Adler ihm zu Füßen sträubt, erwartungsvoll“.) Verschmelzung des germanischen Wesens mit dem antiken, diese tiefe Sehnsucht des Deutschen als ein Ziel höchsten geläuterten Menschentums, war der große Gedanke Goethes, er ist Musik geworden in Beethovens neunter Symphonie, er fand von neuem Gestalt und Farbe in Böcklin und in noch tieferer Fassung in Klinger.

Im weiteren müssen wir sehen, ob sich in der Beethovenstatue das Beziehungsreiche der Ideen zum organischen Kunstwerk geformt hat, oder

ob der Vorwurf einer bloßen Addition von kunstgewerblichen Einzelheiten berechtigt ist. Betrachten wir zunächst die Gestalt des Beethoven und die impetuose Gewalt in der Geste des Sitzens. Wer sie nicht empfindet, mit dem ist nicht weiter zu reden. (Man soll nicht gegen Windmühlen kämpfen.) Der nackte Körper und der Kopf sind vorgebeugt, die Hände auf dem übergeschlagenen Bein zusammengeballt. So sehen wir ihn sitzen, in stiller Selbstvergessenheit, weltentrückt, in dumpfes Sinnen versunken. „Es ist Urgebärde“, sagt Hevesi und vergleicht sie mit dem Embryo und dem Löwen auf dem Sprung. Es scheint mir aber nicht richtig, eine nachfolgende Entladung der drängenden Machtfülle, der geistigen und seelischen Konzentration anzunehmen. Dieser Gestus ist nur Darstellung größter Vertiefung in die höchsten Fragen des Lebens, der Vertiefung des einsamen Geistes in sich. „Das Ganze ist ein höchster Ausdruck von etwas Unsichtbarem und Undarstellbarem, der geistigen Arbeit.“ Dem entspricht der zusammengekrümmte, in den Muskeln erschlaffte Körper. Der Geist fühlt den Körper nicht, er ist ihm kein Hemmnis, und doch wird er zu einem Widerhall des Seelischen. Den Körper eines „Heroen“ in dieser Weise ohne Muskelapotheose, ohne das Pathos der vollkommenen Form nackt darzustellen (es ist der „gesunde, widerstandsfähige Körper eines geistig Schaffenden“), ist neu und jedenfalls ein großes Wagnis. Eine neue Art von monumentaler Auffassung ist hier gegeben, die unserem geistigen Wesen entspricht. Was wir heute an einem großen Menschen bewundern, ist der seelische Heroismus, das reiche, vielseitige, vollstimmige Innenleben. Unser Begriff des Erhabenen deckt sich nicht mehr mit der großgeschwungenen Geste des Moses, nicht mehr mit der Reiterenergie des Colleoni, nicht mehr mit der Verehrung der körperlichen Kraft und des Glanzes einer lebensvollen Körpererscheinung, kurz, nicht mehr mit dem Herrenideal der Renaissance, und die erhabenen Gottheiten des Phidias sind uns nur noch bewunderte Symbole. (Auch Rodins Victor Hugo-Geste und sein Balzac sind durchaus seelische, keine Körpermonumentalität.) Diese geistige Monumentalität beherrscht so stark das Ganze der Beethovenstatue, daß sich alles diesem Eindruck unterordnet und einfügt. Das gleiche Problem seelischer Konzentration, des Versunkenseins in die Fülle innerer Gesichte stellte Michelangelo in einer Variationenreihe in den Sibyllen und Propheten dar, nicht im Moses. Aber deren Körperbewegungen sind Kontraposte; sie gehen zurück auf das Ideal körperlicher Kraft. Nur der Jeremias ist anders, und gerade diese persönlichste Gestalt des Michelangelo fordert zu einem Vergleich mit dem Beethoven heraus. Eine unmittelbare An-

regung haben Klinger diese Deckenfiguren kaum gegeben; aber eine Ähnlichkeit ist da: auch sie sitzen auf Thronsesseln, und ihre Häupter umsäumen nackte Kindergestalten*).

In der geballten Faust des Beethoven, die in wuchtiger Ruhe auf dem Knie liegt, hat Klinger einen so elementaren Ausdruck geistiger Konzentration und des Willensparoxysmus gegeben (jeder Knöchel der Faust drückt Willenskraft aus, und sogar in der Bildung des Rückens macht sich Energie geltend) und er hat sie so in die Mitte des ganzen Aufbaues gelegt, daß sie formal und geistig fast den Hauptakzent erhält. Alle Linien laufen auf die Faust zu; wie insbesondere unser Blick vom Haupte des Beethoven über die Schultern und Arme mit suggestiver Entschiedenheit zur Faust hingeführt und dort festgehalten wird, erscheint uns als ein Höchstes von Anspannung und Zusammenfassung aller inneren Kräfte des Phantasie- und Gedankenmenschen (Abb. 96). Der Marmor des Torso ist Fleisch, und in den Handgelenken spüren wir die pochenden Pulse. Mit diesem Faustgriff korrespondieren die Falten um den festgeschlossenen Mund und die Formenpracht der mächtig gewölbten Stirn. Wogen hinter dieser Stirn die Melodien der neunten Symphonie, „Melodien von der ungeheuersten Kraft und Fülle, in denen alles Leid der Sterblichen grollt und alle Freuden des Daseins jauchzen"?

Die Urteile über diesen Klingerschen Beethovenkopf gehen wieder weit auseinander. In der Gesichtsmaske Beethovens war Klinger ein Naturmaterial gegeben, das selbst schon vollkommenes Kunstwerk ist. Diese Maske, die bekanntlich über den lebenden Beethoven genommen worden ist, hat ja Klingers Phantasie auch zwei Jahrzehnte beschäftigt. Seine erste Darstellung des Beethoven finden wir auf dem Exlibris Abraham (s. Abb. 47). Beethoven lehnt, in der Rechten den Hut haltend, mit dem Oberkörper über eine mit Blumen bewachsene Gartenmauer. Das Gesicht ist finster, fast mürrisch. Die Züge Beethovens tragen der trauernde Johannes der Grablegung (s. Abb. 70) und der vor Schmerz starr vor sich hinblickende Johannes der Kreuzigung (s. Abb. 63). Auch der

*) Die Knaben, welche in verschiedenen Stellungen in kindlicher Unbefangenheit sich hinter den Sitzen der Propheten aufgestellt haben, sind zunächst für das Auge da, den leeren Raum zu füllen, sie sollen aber wohl auch den Gedankenernst mildern, der auf dem Hauptbilde ruht. Vielleicht sind sie ihm durch die Engelsgestalten nahe gebracht worden, welche die Kirchenväter und Evangelisten in den Bronzereliefs des Luca della Robbia im Florentiner Dom begleiten, vielleicht auch durch einen Ausspruch Savonarolas, der in den Engeln als Begleitern der Propheten die Repräsentanten und Vermittler der göttlichen Offenbarung sah. (Steinmann, Die Sixtinische Kapelle.)



Abb. 96. **Beethoven.** Die Gestalt des Beethoven.

Apollokopf im Christus im Olymp hat Beethovens feurige Züge. Klinger ist von diesem Kopf, von seiner elementaren Kraftfülle nicht losgekommen. Er bedeutete für ihn das größte psychologische Problem, das der modernen Menschheit beschieden gewesen ist. Was ist in dieses Beethovenantlitz eingeschrieben, in diesen Heroentypus des modernen Menschen, alle Dämonen der Menschenbrust, alle Einsamkeiten und Schauer des Schaffenden. Es ist Schicksal darin, Märtyrer und Überwinder zugleich, gewaltiger Trotz und schwer errungener höchster Sieg. Und hinter allem Sichtbaren liegen Abgründe von Ahnungen und Geheimnissen. Fast erscheint es vermessen, ein solches Antlitz, das wir nur mit Schauer und Ehrfurcht betrachten können, künstlerisch umzumodeln, das Geistige noch zu potenzieren, den Ingrimm zu veredeln, die Mystik zu vertiefen, das Gebirge dieser Formen rhythmisch-plastisch zu ordnen, die tiefe Stille dieser Züge, den unsagbaren Ausdruck des Mundes und den gedrungenen, lebenstrotzenden Kontur dieses ganz einzigen Kopfes an Eindruckskraft zu überbieten. Ein Vergleich des Klingerschen Kopfes mit der Maske wird uns die Abweichung im einzelnen deutlich machen. Vogel hat beide in seiner Schrift abgebildet und den Vergleich angestellt. Es ist manche Stimme laut geworden, die zu ungunsten des Klingerschen Kopfes ausgefallen ist (vgl. J. B. Heilmeyer, Moderne Plastik S. 147 und im vollkommenen Gegensatz dazu die geistreiche Interpretation des Klingerschen Beethovenkopfes von Keßler in Kunst und Künstler Bd. I, 73). Zunächst äußere Ummodelungen: am Klingerschen Kopf sind die Wangen nicht so voll, die Nase ist etwas wulstiger. Die Lippen sind fester aufeinandergepreßt, so daß sie sich vorschieben. Das ist wichtig; „der finstere Ernst, der in der individuellen physiognomischen Bildung des Mundes liegt, steigert sich im Zusammenhange mit den durchgearbeiteten Wangen zum Ausdruck trotziger, selbstsicherer Energie, die unbekümmert um alle Eindrücke von außen sich zu den Zielen einer inneren Notwendigkeit durchkämpft“ (Bulle). Die eine wichtige Umgestaltung ist also die Steigerung dieses Antlitzes zur gewaltigen Entschlossenheit. Was sagen die Augen? Die verklebten Augen der Maske lassen den tiefen, vollen und klaren Blick deutlich hindurchscheinen. Noch mehr aber sagen die Augen des Klingerschen Beethoven; ihre Mystik ist inkommensurabel. Sie sehen nichts einzelnes, sie sind ins Unendliche gerichtet, und der Urgrund alles Seins ist ihnen aufgetan. Sie sind die Dominante in diesem Antlitz, sie herrschen auch über die Faust, und sie beherrschen die ganze Statue. Aus ihrer mystischen Tiefe steigt der königliche Trotz und der Ingrimm des Wollens, gestalten sich die

Gebilde des Sessels als Symbole dieser Erkenntnis. Sie schauen die Tragik des innersten Weltgrundes, die universelle Leidenstiefe. Dieses Haupt ist gewiß nicht das einer seligen Gottheit, eines Olympiers, obwohl Klinger Beethoven zu einem Zeus erhoben hat. Nicht die selige Freude, die in überirdischen Sphären weilt, leuchtet wider auf diesem Antlitz. Etwas Schöneres liegt auf ihm. Wie der befreite Prometheus unter dem Nachklang tiefer Schmerzen überwältigt sein Antlitz in die Hände birgt, so ist auch hier der höchste Sieg nur errungen mit Einsetzen des letzten, des Äußersten an Kraft und Wollen, unter unsäglichen Mühsalen und Leiden und dem gewaltigsten Ringen der Seele. Die Züge dieses Werdens weichen nicht vom Antlitz des Siegers; sie prägen den ganzen Menschen. Das ist Beethoven, der prometheische Genius der germanischen Welt. (Diese Züge des Leidens haben einige Interpreten veranlaßt, von Pessimismus und Weltverneinung zu reden; daran ist gar nicht zu denken. Schlimm aber ist es, wenn ein Kritiker, einer der „Überwinder" Böcklins, zu folgendem Schluß kommt: „Von künstlerischer Schöpfungsfreude sieht man diesem Beethoven schlechterdings nichts an. Eine Qual des Gebärens und keine Spur von der Wonne des Zeugens." Ein entgegengesetztes Urteil: „In diesem Mann kreist eine Welt"; ein weiteres: „Von dem Gesicht her, in dem zusammengepreßten Mund, den fernen, fremden Augen weht es wie ein weiter Schauer von Geistesleben".) Die Darstellung der Augen war Klinger eine Sache langen Nachdenkens; er suchte das „Mystische". Ursprünglich wollte er Bernsteinaugen einsetzen. Er fand den Ausdruck zu sinnlich, zu wenig geistiges Feuer und seelische Erregung. Er dachte an Opalaugen. Sie hätten vor dem flimmernden und leuchtenden Gestein der Rücklehne unruhig und kleinlich gewirkt. So ließ er die Augenhöhlen ganz unbearbeitet und gab so den breiten, tief verschatteten Augen, denen die Augensterne fehlen, ihre mystische Tiefe.

Eine weitere Frage, die sich uns vor der Polyphonie der Beethovenstatue aufdrängt, ist, ob der Kopf allein, diese „Werkstätte individuellen Geisteserlebens", im eminenten Sinne die Hauptsache ist, alles übrige nur als untergeordnetes Beiwerk erscheint, ob er z. B. das absolut Dominierende, Zusammenraffende des Hauptes des Moses hat, ob alles darauf hindrängt, ob hier die immanente Kraft des Rhythmus des Ganzen wie in einem Kraftreservoir gesammelt ist, alles deutend und von hier aus das Ganze durchströmend, wie es Rodin in seinem „Problem" Balzac erreichte. In der Beantwortung dieser Frage müssen wir vorsichtig sein und nicht außer acht lassen, daß die polylithe Plastik anderen Kompo-

sitionsgesetzen unterworfen ist als die monochrome. Erstere ist vielstimmige, an „Klangwirkungen“ reiche Schmuckkunst, letztere, ohne jedes Beiwerk, formt von innen heraus. Ist diese Schmuckkunst, dieser Prunk kostbarsten Ornaments der Monumentalität überhaupt zugänglich? Liegt diese nicht vielmehr in der Einfachheit der Gestaltung, die, alles Beiwerks entledigt, nur durch die große Form und die Macht der Silhouette wirkt? Ohne Zweifel ist das seit Lionardo das Wesen monumentaler Figurenkunst. Das 15. Jahrhundert dachte anders. Selbst ein Mantegna hat noch die Würde der Göttlichkeit durch die höchste Pracht des Äußeren versinnlicht (nach altchristlicher, byzantinischer Vorstellung); das typische Beispiel ist sein Altarbild der Madonna della Vittoria des Louvre*). Bei Klingers Beethoven wird der reiche schmückende Rahmen, wie erwähnt, zu einem wichtigen Faktor der inneren Monumentalität. Die Reliefs, der Adler, die Engelsköpfe haben die Aufgabe, den Beschauer in tiefe Gedanken zu ziehen. Der künstlerischen Polyphonie entspricht eine geistige, die um die Gestalt eine geistesgesättigte Atmosphäre breitet, die von allen Seiten auf den Beschauer ausstrahlt. Dadurch verstärken sie wieder jenes unausgesprochene Große, das um den Kopf des Beethoven ist, und so wirken sie wie ein Postament, das bestimmt ist, die Größe der Figur, die es trägt, höher zu heben.

Aber die geistige Einheit ist noch nicht die künstlerische. Wie steht es mit dieser? Und wir müssen die Fragen zu beantworten suchen, die Bulle aufstellte: Wie verhält sich dieser Gedankeninhalt zu den sichtbaren plastischen Formen? Treten uns die Ideen sprechend und eindeutig aus der Form entgegen? Sind Form und Gedanken ein notwendiges Ganzes? Und vor allem die Hauptfrage bei einem Bildhauerwerk: sind die Formen für sich eine geschlossene sprechende Einheit, eine Welt von Gesichtseindrücken, in der es nichts gibt als Rhythmus und Gleichgewicht und in sich geschlossene Bewegung? Können wir diese Gesichtseindrücke auf einmal als ein Ganzes in uns aufnehmen? Halten diese Formen an sich nur fest, so wie es eine antike Statue tut oder der Moses des Michelangelo, wo wir wie gebannt auf einem durch die Statue selbst uns angewiesenen Standort bleiben, von dem aus das Auge wieder und wieder an dem Sichtbaren entlang gleitet, unermüdet und immer neu ge-

---

*) „Von höchster Pracht ist die kunstvolle aus Holz geschnitzte, mit Blumen und Fruchtkränzen, Perlen und Korallen verzierte Laube, die den Thron der Maria überdacht, der, selbst ein Meisterwerk aus feinstem Flechtwerk und Holzschnitzereien mit Perlmuttereinlagen, auf einem reichen Sockel aus buntem Marmor ruht.“ (Kristeller, Mantegna.)

reizt alle Linien und Flächen abtastet und je länger, desto tiefer alle Raumverhältnisse, Tiefen, Höhen, Flächen, Linien und Rhythmen nachfühlt, miterlebt, mitgenießt? Und überkommt uns bei Klingers Beethoven wie vor jenen Werken endlich die Ruhe und Erhabenheit, die uns zuteil wird, wenn wir etwas ganz in sich Vollendetes, trotz aller inneren Bewegung Ruhiges, Geschlossenes, wenn wir ein absolutes Kunstwerk in uns aufgenommen haben?

Bulles Antwort lautet: nein. Seine Analyse hat aber nur subjektiven Wert. Anderen sind alle jene Forderungen erfüllt. Freilich kann man bei einer so weitgehenden polylithen Plastik nicht von den Kriterien von Hildebrands „Problem der Form" und dem rhythmischen Bau des Moses ausgehen. Das versteht sich eigentlich von selbst. Aber auch Bulles Vergleich des Beethoven mit der in der Phantasie rekonstruierten Zeusstatue des Phidias beweist nichts gegen den Beethoven; denn seine Farben-, Licht- und Linienkomposition entspricht nach dem Eindruck anderer vollkommen dem, was Bulle als Ideal aufstellt. Die polylithe Plastik ist als „Plastik" noch nicht anerkannt, so daß Klinger die Vorwürfe hinnehmen muß, daß er sich im Beethoven von den Gesetzen der Plastik, von den Vorstellungen des plastischen Sehens, dem plastischen Stilgefühl weit entfernt habe. Es ist also von vornherein dieser prinzipielle Einwand zu beachten. Die Tatsache, daß der Torso des menschlichen Oberkörpers in weißem Marmor, daß an diesen der Unterkörper in farbigem Marmor und darunter wieder ein paar Füße in weißem Stein angesetzt sind, mußte bereits gegen den Beethoven entscheiden. Es heißt dann, alle die Kostbarkeiten vereinigen sich nicht zur geschlossenen Gesamtwirkung; unter dem linken Ellenbogen klaffe eine bedenkliche Lücke zwischen Gewand und Thronsessel; die Füße seien nicht nur angestückt, sie wirkten auch so. Meier-Gräfe und andere sehen im Beethoven ein „unverschmolzenes Konglomerat von Philosophie und Formenfragmenten"; die Konzeption sei keine Vision, keine plastische Einheit, keine plastische Vorstellung, sondern ein Zusammenfügen von Schmuckteilen. Das dekorative Beiwerk darf nun ganz gewiß nicht das Interesse so lebhaft in Anspruch nehmen, daß man das Ganze darüber vergessen kann. Niemand wird leugnen, daß sich der Beethoven hart an dieser Grenze hält. Hätte z. B. Phidias auf dem Sandalenrand der Athene so ergreifende oder so merkwürdige Dinge dargestellt, daß man, nachdem man sie einmal erblickt, in Gefahr geraten wäre, das Bild der Göttin selber darüber zu vergessen, so hätte er offenbar einen Fehler begangen. Das Dekorative soll sich unterordnen; selbst wo ein Bild, eine Darstellung

ist, soll es dennoch Ornament sein und die rhythmischen Verhältnisse zwischen Linien und Massen steigern. Diese Einheit ist im Beethoven erreicht durch ein raffiniertes Zusammenspiel von Farbe, Linie und Licht. Bulle sagt von der Gestalt des Thronenden, daß es nicht die Massen und Formen, sondern die Farben seien, die durch ihre kolossale Intensität den Blick führen. Damit trifft er ein Wesentliches der Komposition. Form und Linie sollen allein die Mittel der Plastik sein. Der Beethoven lehrt, daß Licht und Farbe gleichfalls dazu gehören, sie sind wesentliche Elemente der Plastik. Im Beethoven ist diese Kunst, Licht und Farbe plastisch zu meistern, zum ersten Male in einem großen deutschen Bildwerk, in organischer Verbindung mit den anderen plastischen Mitteln, Linie und Form, wiedererweckt worden. In den Empfindungen, die die Materialien an sich wecken, empfinden wir auch das Tönen des Rhythmus. Diese Rhythmen der Materialreize harmonisch zu ordnen, in ihren Wechselwirkungen zu steigern und zur Dominante des ganzen Werkes emporzuführen, ist nur einem Künstler überhaupt möglich, der so wie Klinger die Wirkungsweisen der Materialien kennt und in ihrer technischen Behandlung Meister ist. Die ganze Komposition strotzt von elementarem Farbensinn, Formenfülle und Linienführungen. Sie ist das Werk eines Bildhauers, der ein Maler ist, eines Malerbildhauers, der ganz durchtränkt ist von höchster Musik. Klinger, dessen dekorative Begabung als Maler wir schon kennen gelernt haben (man wird ihr selten gerecht), durfte so scharfe Gegensätze wagen wie das glänzende Gold der Armlehnen neben dem blendend weißen Körper, den intensiv farbigen Fries der Lehne neben der gedämpften Bronze und dem Elfenbein, das tiefe schwarze Satt des Adlers neben dem kühlen Violett des Felsblocks und dem warmen Gelb des Onyxmantels. Die beiden Seitenlehnen, die sich in glänzenden Kurven abwärts krümmen, umfassen („wie helle Trompetenstöße") die Gestalt. In den fünf hellen Flecken der elfenbeinernen Engelsköpfe, die sich durch die magisch flimmernden Flügelpaare verbinden, klingt dieser Ton wieder („eine Art hinpunktierter Prachtrahmen um den Helden"). Das ist der Aufbau in den Hauptmassen; aber in wie vielen zusammenklingenden Zwischenstufen schafft er die tiefe Schönheit der einheitlichen Komposition. Bulle findet das Farbenspiel betäubend. Hart, ohne Übergang, ohne Zusammenklang stehe alles nebeneinander. (Er redet von einer „Farbenbrandung". „Beißend springen die Goldreflexe der Lehnen in die Augen, und das schreiende Rot [?] und Blau der Rückenlehne saust wie ein brennendes Farbenband immer wieder am Auge vorbei.") Er fühlt sich durch die Farben hin- und hergerissen, „ohne klare Leitung,

ohne rhythmische Steigerung". Die Helligkeitsgrade seien so willkürlich verteilt, daß das Nebensächliche die hellsten Lichter hätte, gegen die die Hauptsache, der Kopf, nicht aufkommen könne, während doch die ganze Lichtführung auf ihn hinlenken müßte. Ebenso könne die Modellierung des Rumpfes im scharfen Oberlicht nicht aufkommen gegen das umgebende „Feuerwerk". Ein Zusammenklingen der Licht- und Farbenwirkungen mit dem geistigen Inhalt sei nicht erreicht. Das ist ein klares, ablehnendes Urteil; Bulle hat den Beethoven so gesehen. Andere haben nun gerade gesehen, was er vermißt. Die Interpretation von Keßler entwickelt die Farbenskala, das Liniengefüge und den Rhythmus des Lichtes als höchst raffiniertes Einheitswerk. Der Beethoven baut sich in den beiden Farbenskalen von Gelb und Violett auf („die Farbe des Lichts und der lichtlosen Himmelstiefe"). Die dunkle Farbe entwickelt sich vom Purpurschwarz des Adlers, dem veilchenfarbenen Fels zum tiefen Blau der Mosaiken, das komplementäre Gelb führt vom „mächtigen Orgelton der Bronze" zum tiefleuchtenden Onyx und dem schmetternden Gold und „hebt sich über das Elfenbein der Engelsköpfe zum lichten Weiß des Beethovenkörpers". Diese Farben entwickeln sich in den feinsten Intervallen, nach demselben dekorativen Farbenprinzip, nach dem sich Klingers große Gemälde entwickeln. Schon im Material an sich sind reizvolle Farbenkombinationen gegeben. Mit dem Farbenaufbau verschlingt sich die rhythmische Führung des Lichtes, die von den dunklen mystischen Farben zu immer helleren, von den Lichtfanfaren der Lehnen zu dem subtilen, durchgeistigten Licht des weißen Marmorhauptes aufsteigt. So gleitet über Farben und Formen ein wechselndes Leben des Lichtes, ein leises Singen und Vibrieren im lichtumschimmerten bunten Gestein, ein Leuchten und Aufglühen im blanken Metall, und seine Melodien singen in den Formen des weißen Hauptes. Dieses ist die Dominante. Dieser harmonische Farbenaufbau wird nun gefaßt durch den linearen Aufbau. Auch an diesem hat Bulle seine Aussetzungen zu machen, besonders am Verhältnis des Adlers und des vorgeschobenen Felsblockes zur Statue selbst. Er kommt zu dem Schlusse, daß das Zusammenkomponieren von Adler und Thronendem unmöglich aus einer einheitlichen Gesichtsvorstellung heraus entstanden sei, daß nur der symbolische dichterische Gedanke es sei, der diese beiden Teile zusammenhalte. („Für das schweifende Auge sind es zwei konkurrierende Pole der Anziehung . . . Ein Grieche oder ein Renaissancemeister hätte den Adler klein, andeutungsweise an den Thron oder unter den Fuß geschmiegt und hätte dabei den Gedanken des Hinaufklimmens, Hinauf-

krallens gerade so sprechend zum Ausdruck gebracht.*) Ich bin vollständig entgegengesetzter Meinung. Gerade der Adler, der vor der Wucht und Gewalt des Thronenden zurückschreckt, ist in großartigster Weise der linearen Einheit dienstbar gemacht. Er ist keineswegs nur ein Träger gedanklicher Symbolik. Er schafft in Verbindung mit dem Felsen ein breites, wuchtiges Fundament (man darf sich nicht an die Photographien halten, die photographische Perspektive ist irreführend) in wenigen groß geschwungenen Linien, die eben den Adler in die Statue selbst überführen. Von ihm läuft die Linie zu dem übergeschlagenen Bein des Beethoven, zerteilt sich in die Falten des Mantels und wird durch diese ihrem Endziel, der geballten Faust zugeführt; andrerseits, wird sie links und rechts von den geschwungenen Kurven der Lehnen aufgenommen. Von da schwingen die Linien empor zu der Lehne des Sessels und umziehen in weitem Bogen das Engelornament. Wie diese vom Adler ausgehenden, aufs stärkste geschwungenen Linien führen auch die Umrisse des Körpers auf dasselbe Ziel, die Faust, die etwas gerundeten Schultern und die Linien der Arme. Die wuchtige Faust hält diesem rhythmischen Ansturm der Linie stand; es liegt eine solche Macht in ihr, daß sie das Ganze beherrscht. Aber auch durch ideale, durch ihre psychische Beziehung sind Statue und Adler von packender Einheitswirkung durch das feurige Emporstreben des Adlers, das die Ehrfurcht plötzlich hemmt und das sich nun in dem wunderbaren Adlerblick von unten hinauf in die Augen Beethovens konzentriert. In diesem Blick liegt eine Intensität seelischer Beziehungen wie in dem Blick, den auf der „Kreuzigung" Christus in das Auge der Maria senkt. Diese Korrespondenz seelischer Stimmungen trägt wesentlich zur monumentalen Wirkung der Statue bei. Sehr schön sagt Bonus: „Wie man Sturm darstellt durch gebeugte Bäume, gepeitschte Wellen, kurz durch sichtbare Wirkungen dieser nicht sichtbaren Größe, so hat hier Klinger den Ausdruck des Gesichts unterstützt dadurch, daß er die Wirkung der von ihm ausgehenden geistigen Macht auf diesen Adler, dieses Tier der Inspiration, diesen Vermittler zwischen Endlichem und Unendlichem zeigte." Aber nicht nur im Blick liegt dieser Ausdruck des Elementaren, sondern auch in der ungestümen Wucht, in Haltung und Formen des Adlers, denen man den Ausklang der Bewegung, mit der er sich niedergelassen hat, anmerkt. Der dunkle, fast serpentintonige Pyrenäen-Marmor ist in den großen Flächen poliert und am Hals und dem ausgehenden Gefieder locker bearbeitet, so daß der stoffliche Eindruck des Gefieders bei strenger plastischer Form erreicht ist. Die Augen sind in Bernstein eingesetzt.

Wir haben also auch eine einheitlich rhythmische Bewegung des Ganzen, eine raffinierte Verschmelzung von Form, Linie, Farbe und Licht; wir fühlen, wie das Ganze lebt*).

Der Thronsessel. Die ganze Erfindung dieses Sessels ist das Werk einer seltsamen und reichen Phantasie. Wir erinnern uns ähnlicher kostbarer Dinge aus Klingers Radierungen, des Sessels der Penelope, des Sessels mit der sitzenden Gestalt auf der Adresse für den Geh. Oberjustizrat Dr. Meyer u. a. Palmenstämme („Symbole der Herrlichkeit", wie auf dem „Christus im Olymp", überhaupt ein bevorzugtes Ornament Klingers; siehe die Türen der Villa Albers, die Rahmen zu „Amor und Psyche"), die in barocken Füßen enden, geben das Gerüst. Zugleich bilden sie mit den fächerartigen Wedeln in ihren energischen Formen und kräftig geschwungenen Kurven die Umrahmung der Reliefbilder und trennen die Rückseite von den Seitenlehnen. Über die hohe, weitgebuchtete Rückseite des Thrones (Abb. 97) ziehen sich Reliefbilder; sie sind Symbole der beiden feindlichen Weltanschauungen; die Idee von Klingers Christus im Olymp in neuer Fassung. Aphrodite in göttlicher Nacktheit auf einer Muschel, von einem bärtigen Triton auf den Wellen getragen und von einer Nereide begleitet, erhebt abwehrend die Hände nach oben, wo auf einem vorragenden Fels der Apostel Johannes furienhaft mit wehendem Mantel und windgepeitschtem Haar sich mit fanatischer Verdammungsgebärde zu ihr herabwendet. Darüber ganz fern und weit im Hintergrund, Golgatha, Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, die Schmerzensmutter verhüllten Hauptes, ganz in Leid versunken neben dem Sohne, etwas tiefer Magdalena ohnmächtig im Schoße der anderen Maria, des Kleophas Weib zusammengebrochen, die den tränenlosen Blick seitwärts ins Weite richtet. Rechts taucht aus dem Meere strahlend die Sonne empor, erhaben über alle Leidenschaft, die sie bestrahlt, und Frieden verbreitend, symbolisierend das Aufsteigen einer neuen Menschheitskultur, des dritten Reiches. Die beiden getrennten Figurengruppen werden durch die gemeinsame landschaftliche Szenerie

*) Ist es möglich, Meier-Gräfes Einwand gegen die Farbenkombination des Beethoven ernst zu nehmen? Er lehnt sie ab, weil die Farben mit den Ideen der modernen Künstler in Widerspruch stünden. Er sagt: „Der moderne Künstler hat ein so feines Gefühl für Farbennuancen, daß er es als unmöglich erachten wird, seinem Farbenempfinden Genüge zu tun, wenn er anstatt mit Farben nur mit Mineralien manövrieren kann. . . . Ein moderner Künstler wird Zusammensetzungen von Mineralien verschiedener Art und Farbe, selbst wenn sie relativ aufs glücklichste gestimmt sind, unbrauchbar finden gegenüber den Ansprüchen unseres Auges, das Nuancen sieht und sie nie zuvor fordert." Also ist auch der Schmuck aus Edelmetallen abzulehnen. Lalique ein Irrtum.



Abb. 97. Beethoven. Rücklehne des Thronsessels.

verbunden, Meer und Fels und Sonne. Die erhobenen Arme der Aphrodite deuten auf Abwehr und zugleich Überraschung, sie ist verwundert über den harten, ihr unverständlichen Sinn der ungeheueren Anklage und des wilden Fluches, und mit abwehrenden Händen weicht die Herrliche vor der seltsamen Manneserscheinung zurück. Die Nereide, die neben ihr aus dem Wasser auftaucht, ruft, indem sie die Hände zur Verstärkung des Schalles an den Mund hält, weit hinein in die Landschaft. Beide Figuren sind sorgfältig durchgebildete Akte in hohem Relief, die über alles dominierenden Gestalten der ganzen Fläche, der aphroditische in voller Enface-Ansicht, der andere in seitlicher Lage. Johannes auf dem vordersten Felsvorsprung, in einer tieferen Raumschicht, vermittelt zwischen ihnen und der Kreuzesszene. Seine zornige ekstatische Bewegung ist von einem ganz elementaren Ungestüm. Der heftig vorgestreckte Zeigefinger, der anklagend auf die nackte Liebesgöttin weist, die Gegenbewegung der weitausgespreizten Beine mit dem einwärts auf die äußerste Felskante aufgesetzten Fuß, der durch diese Gegenbewegung in sich durcheinanderwogende weite Mantel geben das vollkommen Unbeherrschte, das „Außer-sich-Sein“, drastisch und überzeugend zum Ausdruck. Will er das schöne Weib fortweisen von den heiligen Stätten des Schmerzes? Schleudert er ihr die Anklage entgegen, daß sie schuld sei an allem Unglück, das die Menschheit seit ihrer Erschaffung betroffen hat? Ganz oben, in der letzten sehr schmalen Raumschicht des Reliefbildes die Golgathaszene, der Heiland zwischen den beiden Schächern in Frontstellung (wie auf der Kreuzigung hängt er breitbeinig auf dem Sitzholz), die Schächer sehen wir von der Seite. Vor Christus steht in tiefer stiller Trauer die Schmerzensmutter. Der dramatische Kern dieser großen landschaftlichen Figurenszenerie ist zweifellos die verdammende Liebesfluchgebärde des Johannes. Man hat vom Standpunkte der Hildebrandschen Definition des Reliefs gegen dieses Reliefbild den Einwand erhoben, daß es nicht einheitlich sei, daß wir es hier mit etwas ganz „Disparatem“, einem Gedankenkonglomerat und keinem „Bild“ zu tun hätten, daß sich um diese Figuren zwar ein Gedankenband, aber kein sinnlicher Rhythmus schlinge. Allerdings zerfällt das ganze Relief der Idee und Komposition nach in drei Teile, obgleich sie eine Szenerie haben, Meer und felsiges Gestade im Glanze der Morgensonne. Klinger verbildlicht hier die grandiose Vision einer Phantasielandschaft, die er mit den typischen Gestalten der beiden Kulturwelten verkörpert. Das Griechenmeer umrauscht das hohe Felsgebirge von Golgatha, die Schaumgeborene entsteigt den bewegten Fluten, und auf der Höhe bescheint dieselbe strahlende Sonne, die den wonnigen Leib der Göttin umleuchtet,

die erschütternde Tragödie von Golgatha. Dieses großartige Naturbild eines felsigen Meeresgestades im Flachrelief wiederzugeben und die Figuren durch alle Raumschichten handelnd und in deutlicher Plastik anzuordnen, war die Aufgabe, die Klinger zu lösen hatte. Eine Aufgabe wie sie sich die beiden größten Erzähler in der Plastik, Ghiberti und Donatello, stellten; das Klingersche Relief kann nur unter dem Gesichtspunkte der malerischen Reliefkompositionen jener beiden verstanden und gewürdigt werden. Zugegeben, daß Klingers Perspektive nicht einwandfrei, daß die Raumschichten unklar sind (Klinger hat überhaupt nur eine ganz schmale Raumschicht angenommen, da die Illusion einer größeren Raumtiefe bei der Rücklehne eines Sessels gewiß nicht angebracht ist), so wird man doch die malerische Einheit, die der unbeschreibliche Zauber des Lichtspieles schafft, nicht in Abrede stellen dürfen. Über der ganzen Bronzefläche liegt der köstlichste Helldunkelreiz, eine Zwielichtstimmung, die uns ganz in ihre mystische Schönheit einspinnt und die die schönsten Formenkomplexe und Helligkeitsspiele hervorlockt. Der in den festen und feinen Muskeln schwellende Leib der Aphrodite nimmt dieses Helldunkel kräftig auf; auf Hals und Brüsten und dem vorgeschobenen rechten Oberschenkel spielt das Licht in breiten Flächen. Auf Schulter und Hüfte der Nereide liegt warmer Glanz, und an den Bögen und Spitzen der Wellen entlang spielen Licht und Schatten. Man betrachte die kleinen Körper der drei Gekreuzigten. Ihre wunderbare Durchmodellierung erinnert an die vollendetsten antiken Gemmen. Die einzelnen Partien der Körper treten durch die Anstrengung, die Spannung der Muskulatur in den Armen, den Schultern, dem Brustkorbe und gespannten Leib rund und plastisch hervor, so daß alle Flächen und Formen in verschiedenen Lagen zur Grundfläche liegen und durch das Licht ein frisches, reizvolles Spiel in sie hineinkommt.

In den beiden Seitenreliefs wird das Thema der Rücklehne in zwei besonderen Symbolen, einem hellenischen und einem jüdisch-christlichen, behandelt. Die ewig unbefriedigte Sehnsucht des Menschengeschlechts und die Qualen des Lebens sind auf dem linken Relief (Abb. 98) verkörpert durch das griechische Symbol des Tantalus, der mit äußerster und verzweifelter Anstrengung, die jeden Nerv des abgezehrten Körpers spannt, vergeblich nach der allzuhoch hängenden Frucht faßt, während unter ihm ein Weib, ein vom Künstler erfundenes weibliches Gegenstück zu Tantalus, kauernd aus einem stets versiegenden Quell schöpfen will. Beide fassen mit der anderen Hand statt des qualvoll ersehnten Genusses ein maskenartiges grinsendes Phantom. Die Komposition dieses Reliefs

mit den Gegenbewegungen von Weib und Mann, innerhalb der vollkommenen Geschlossenheit der Gruppe, die Verhältnisse dieser Körper in der Fläche und ihre rhythmische Verbindung mit den Kurven der



Abb. 98. Beethoven. Linkes Seitenrelief des Thronsessels. Tantaliden.

Palmenumrahmung, die Art wie der Palmenstamm markig und sehnig aus dem barocken Wurzelwerk emporwächst und mit seinen scharfen und geschmeidigen Formen in großem Bogen die nackten Menschen umrahmt, lassen uns diese Seite des Thronsessels als eine ganz vollkommene Kunst erscheinen. Wie ist die unbefriedigte, ewig verzehrende Sehnsucht, die

nie gestillte, in Mann und Weib hier zum Bilde geworden durch die einfachsten Motive des Fruchtpflückens und Wasserschöpfens (des quälenden Hungers und des quälenden Durstes). Der Mann greift hinauf zur Frucht des sich zu ihm niederneigenden Baumes, die Gefährtin beugt sich herab zum Quell. Der schräg emporgestreckte magere, aber sehnige Arm des Mannes, der leicht gebeugte, schwellend runde des Weibes geben eine parallele Gegenbewegung, deren Rhythmus durch die entsprechende Gegenstellung der beiden Körper, mit den die Gruppe nach außen abschließenden Rückenlinien weitergeführt und in sich abgeschlossen wird. Der stark gebeugte weibliche Körper dominiert; seine muskelfesten, geschmeidigen Formen ziehen zunächst den Blick auf sich. Das Flachrelief des männlichen Körpers, dessen Rippen und Sehnen fast bloßliegen, tritt neben dem Hochrelief des Weibes zurück; nur der ausgestreckte Arm und das hochgehobene Knie, das das krampfhafte Emporstreben bekräftigt, treten in vollerer Plastik hervor.

Auf dem rechten Relief ist der unstillbare Trieb nach Erkenntnis, das ist der Durst nach Liebe, in jüdisch-christlicher Auffassung durch den „Sündenfall“ symbolisiert. Eva reicht Adam den Apfel. Die Gedankengänge von Klingers „Eva und die Zukunft“ klingen an. Adam und Eva sind stehend einander zugekehrt. Eva, deren jungfräulicher, in Frontansicht gegebener Körper in der rhythmischen Linienführung zu Klingers schönsten Gestalten gehört (wie auch die Tantalide), neigt sich lockend dem zur Verführung willigen Adam zu, der als der Typus der Unbeholfenheit und Unerfahrenheit dargestellt ist, und bietet ihm den eben gepflückten Apfel an, während ihre Linke noch in das volle Laub des Baumes faßt, aus dessen tiefem Schatten die Körper in Helldunkelreizen hervortreten. Auch in diesen beiden Gestalten, mit dem schönen Gegenspiel von Vorder- und Rückansicht, gibt Klinger eine geschlossene Reliefgruppe von rhythmisch harmonisierten Bewegungen. Wie fein ist das gegenseitige Sichzuneigen, in dem sich der Sieg einer eben noch zurückgedämmten Liebeslust ankündigt; dazu das Sinnlich-Schwüle in den beiden Gesichtern und die üppige Pracht der Palmenkurve, die durch die goldene Lehne wuchtig überdacht wird.

Betrachten wir den Bronzesessel in seiner Gesamterscheinung, so bewundern wir den großen Reichtum dieser mannigfach bewegten und rhythmisierten Formengebilde und den Zauber der Materialwirkung. Klinger erweist sich hier als der Meister des Materials. Wie er dem Marmor alle seine sinnlichen Schönheiten abgelauscht hat, so weiß er auch, wie das Licht auf Körperformen lebt, helle, breite Lichter auf gewölbte Formen

legt, wie daneben Schattentiefen entstehen, wie es sehnige Muskulatur mit zarten, feinen Lichtlinien umgibt, in krausem Haar fließt, über die zähen Palmenstämme Lichtkurven legt, in breiten, gedämpften Wellen über wellige Flächen fließt und in Traubenbüscheln, Blütenträubchen und dem von Früchten durchsetzten vollen Blätterwerk spinnt und glänzt. Der ganze Bronzesessel hat eine fast beispiellos nuancenreiche Abstufung von Lichtstärken; er hätte sie nicht, wenn er nicht so außerordentlich reich an Formendetails aller Art wäre. Klinger entfaltet hier eine Formenphantasie, wie sie ähnlich unter allen Bronzewerken nur Ghibertis Bronzetüren und Peter Vischers Sebaldusgrab aufweisen. Der vielgerühmte Guß des Thrones von Pierre Bingen in Paris hat auch die kleinsten Details, jeden Druck der formenden Hand, die ganze Frische der unmittelbaren plastischen Arbeit unversehrt wiedergegeben.

Die gleiche Sorgfalt materialgemäßer technischer Durchbildung hat Klinger den fünf elfenbeinenen Cherubimköpfen und ihrem farbigen Grund zuteil werden lassen. Die beiden fast vollplastischen Eckköpfe bilden den ornamentalen Abschluß der hohen Seitenlehnen. Die drei anderen stehen als helle Medaillonreliefs in den aus kleinen Stückchen antiker Glasflüsse eingesetzten Flügeln, deren Farbe durch minutiösen Schliff dermaßen gesteigert wurde, daß eine phosphoreszierende Leuchtkraft erreicht ist. Diese Kinderköpfe haben alle den Reiz porträtartiger Individualisierung, einer köstlichen Abwandlung kinderhafter Anmut. Unter dem linken Eckkopf lugt noch der Finger vor, der in neckischer Kinderart auf das Haupt des Beethoven weist. Man hat diesen Zug als „begrifflich" getadelt, er sei „plastisch stumm". Dazu sagt Hevesi sehr hübsch: „Im alten Italien wäre eine solche Gebärde der Stolz der Kunststadt geworden, und das Büblein hätte heute einen kunsthistorischen Spitznamen: il bambino dell' indice, das Büblein mit dem Zeigefinger . .".

Schließlich noch ein Wort über die Aufstellung des Beethoven. Sie ist ein Problem der Raumkunst, dessen Lösung eine ganze künstlerische Kraft erfordert. Der glanzvolle Tempelbau, den die Wiener Sezession der Beethovenstatue errichtete mit einer Unsumme von künstlerischer Phantasie, malerisch-plastischem Können und großen materiellen Aufwendungen, war trotz allem keine vollkommene Lösung, da die Hauptfrage zu wenig berücksichtigt worden war, Statue und Raum in das richtige Verhältnis zueinander zu bringen. Der Raum war zu groß, folglich verkleinerte er die Statue. Was die Wiener Künstler getan haben, bleibt trotzdem aller Bewunderung wert. Sie haben das Problem erkannt und es auch gleich im größten Stile zu verwirklichen gesucht. Eine solche

technisch und künstlerisch ungewöhnliche Schöpfung fordert einen Raum, der in Rhythmik, Gliederung, Licht, Farbe und Gesamtstimmung mit ihr in lebensvolle Beziehung gesetzt werden muß, womit er dem Kunstwerk erst seine höhere künstlerische Existenz ermöglicht. Die Wiener strebten nach einer sakralen Wirkung größten Stils, nach einer „Tempelkunst". Aber vielleicht war des Guten zu viel getan, der Rahmen zu reich, zu prunkvoll, das Ganze zu weitläufig. Die Tat der Wiener ist aber symptomatisch von größter Bedeutung als großartiger Versuch, eine Innenraumkunst mit einem plastischen Monumentalwerk als Mittelpunkt zu schaffen. (Vgl. Lux, Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. X, 475ff.) Der Beethoven war ihnen dieses hohen Zieles wert — fürwahr eine Künstlerhuldigung, die mehr wiegt als jedes andere Lob*). Ein Experiment für die Aufstellung war dann die Ausstellung des Beethoven bei Keller und Reiner in Berlin. Hier war der Raum wesentlich kleiner, aber immer noch zu groß**). Die Wände waren mit hellgrauem Stoff ausgespannt. Bei Regulierung der Beleuchtung und der Anordnung der Lichtquellen war in erster Linie darauf zu achten, daß der Kopf des Beethoven in seinem ganzen formalen Reichtum zur Geltung kam, daß z. B. die mystische Größe der Augen nicht verloren ging. Ob Oberlicht oder Seitenlicht zu wählen war, darüber waren die Meinungen geteilt. Jedenfalls aber mußte auch dafür Sorge getragen werden, daß die Subtilitäten des Bronzethrones, der Reliefs im rechten Lichte erschienen. Nach längerer provisorischer Aufstellung in einem Einbau des Michelangelosaales des Leipziger Museum hat der Beethoven im Sommer 1906 in einem nach Klingers eigenen Entwürfen unter Leitung des Stadtbaurats

---

*) Die Wirkung blieb auch nicht aus. Hevesi schreibt darüber: „Sicher ist, daß man noch in keiner Kunstausstellung eine so gehobene Stimmung gesehen". Das Publikum empfand das Außergewöhnliche des Ereignisses, etwas wie Religion, wie Erregung seelischer Kräfte, ein Empordringen des Tiefsten; es empfand die Kunst als Lebensweltmacht.

**) Wie entscheidend die Größe des Raumes, das um die Statue herum abgeschlossene Raumvolumen für die „Monumentalität" einer Statue ist, dafür gibt uns der David des Michelangelo den anschaulichsten Beweis. Das Original in der Rotunde der Akademie wirkt überwältigend groß, die Bronzekopie auf der Piazza Michelangelo verschwindet fast in der Weite des Luftraumes. Die Griechen waren Meister in der Aufstellung ihrer Statuen; wir wissen, daß die Kolossalstatue des olympischen Zeus des Phidias in einem so kleinen und niedrigen Tempelraum aufgestellt war, daß es schien, als ob der Gott die Decke mit dem Haupt durchbrechen müßte, wenn er von seinem Sitze aufspränge. So erschien dieses an und für sich schon in gewaltigen Maßen gehaltene Tempelkunstwerk durch diese Art seiner Aufstellung noch viel größer.

Scharenberg ausgeführten Anbau an das Museum seine endgültige Aufstellung gefunden. Die Frage, ob die Lösung gelungen ist, läßt sich nicht unbedingt bejahen. Der Beethoven steht in einer hellblau gemalten Apsis, die in ihren Abmessungen wesentlich kleiner ist als alle früheren Räume. Der Boden ist in dem schwarzvioletten Marmor des Postamentes gehalten, so daß die Statue aus diesem tiefen gesättigten Schwarz aufsteigt. Zu beiden Seiten der Apsis sind schmale Fensteröffnungen angebracht, durch die das Licht über die Seiten und den Rücken des Sessels in zarten, weichen Wellen fließt, so daß es in einem reichen und mannigfaltigen Spiel der Schlaglichter ein wunderbares Leben über den Formen dieser Menschenleiber und Ornamente weckt. Die Apsis liegt in der Mitte der Längsseite eines dem jetzigen Skulpturensaal angebauten gleichgroßen langen Raumes, der ganz in Weiß ohne jede Farbe und ohne jedes Ornament gehalten ist. Dieser große Vorsaal wirkt so frostig und leer, daß er den Eindruck des Bildwerkes stark in Frage stellt*). Eine farbige Behandlung des Raumes, vielleicht durch Wandbilder, die zu dem Beethoven in Beziehung stehen, und durch die Aufstellung der anderen Skulpturen Klingers mag diesem horror vacui wohl wirksam abgeholfen werden. Aber auch die Lichtzufuhr in diesem Saal kann noch keine definitive Lösung sein. Zu beiden Seiten flutet das Licht durch breite Fenster, so daß die Gestalt, und namentlich der Kopf des Beethoven, in einem diffusen Licht stehen, das die subtilen Formen aufsaugt, also geradezu antiplastisch wirkt. Diesem Übelstand muß wohl durch eine Veränderung der Lichtzufuhr abgeholfen werden.

---

*) Einen der Beachtung werten Vorschlag macht Herm. Ubell (Die Gegenwart, Bd. 62 [1902], S. 41), im Anschluß an seine Betrachtung über die Aufstellung in Wien: „Durch einen dunklen Gang hätte man zu Klingers Statue geführt werden müssen. Und auf einmal in einem kleinen, sehr hellen Kuppelsaal wäre man vor dem göttlichen Werk gestanden. Da hätte es überwältigend gewirkt und wie eine Offenbarung."

Das Drama.

DIE großen Marmorgruppen. Die drei großen Gruppen „Genie und Leidenschaft“ (nur im Gipsmodell fertig), „Drama“ und „Brahmsdenkmal für Hamburg“ (die Marmorausführung in Arbeit; Brahms umgeben von seinen Musen) kennzeichnen eine neue Phase in Klingers Schaffen. In diesen überlebensgroßen Gruppenwerken strebt er nach einem großzügigen Marmorstil. Das andere, nicht minder bedeutsame Problem, nackte menschliche Gestalten zu einem einheitlichen, von einem Lebensstrom durchströmten Formenkomplex zu vereinigen, ist bei ihm jedenfalls nicht das Primäre; er geht auch hier von der Einzelgestalt aus, nicht von der Vorstellung eines Gruppenbildes (wie, um ein Beispiel zu nennen, Rodin im Kuß). Die Gruppe ist das Sekundäre; sie ist eine Konstruktion, kein organisches Gewächs, wenn auch dem ans Wunderbare grenzenden Willen des Künstlers schließlich noch ein Unmögliches gelingt. Die Konzeption und der Werdeprozeß der beiden ersten Gruppen ist ein anderer als die Konzeption des Grabmals Julius II., der Mediceerkapelle, Rodins Kuß (und Höllentor), Bartholomés Monument aux morts. Was Klingers Künstlerleidenschaft zuerst packt, ist immer wieder der einzelne menschliche Körper. Wir müssen diese Tatsache im Auge behalten, um diesen kolossalen Marmorwerken gerecht zu werden; denn die ganz enorme positive Leistung plastischer Körpergestaltung im Stein läßt sich durch den Einwand, daß Klinger zu einer geschlossenen Gruppenbildung noch nicht gelangt sei, keineswegs entkräften.

Zu den Bronzen Klingers gehört noch die Studie eines Athleten (als Geschenk des Kommerzienrats Stöhr im Leipziger Museum, Abb. 99). Sie ist ein „Versuch“, eine Vorarbeit für die überlebensgroßen Athletenkörper der beiden Gruppen. Der Athletenkörper tritt als neues Phänomen in Klingers Kunst. Dieser Bronzeathlet steht da mit festgeschlossenen Beinen, die aus der skizzenhaft angedeuteten Masse hervorwachsen; die Hände sind über dem Hinterkopf gefaltet, wodurch der ganze von schwellenden Muskelbergen strotzende Körper gespannt wird „zum Platzen

voll mit sich selbst". Gesicht und Beine sind nicht durchgebildet. Bezeichnend ist, daß ein Naturerlebnis diese Phase der Athletendarstellung inauguriert hat. Ein Athletenartist, dessen Beruf es war, seinen Körper für kunstgemäßen Ringkampf und athletische Schaustellungen bewußt auszubilden, die Muskulatur gleichmäßig zu stählen und den „schönen" Körper zu „kultivieren", hat es Klinger angetan. Er hat ihn einen ganzen Monat in seinem Atelier als Modell gehabt und an seinem ebenmäßig gebildeten Körper, an dieser Vollkraft der Muskeln und Sehnen, der elastischen Wucht der Bewegungen, der scharfen Bestimmtheit seiner Umrißlinien sein plastisches Formengefühl um ein bedeutendes weiterausgebildet und ist in diesen Wochen intensivsten Naturstudiums zu einer so vollendeten Beherrschung des männlichen Körpers gelangt, wie er sie in dem überlebensgroßen, halb liegenden Akt bekundet, den er auf der Dresdener Ausstellung sächsischer Künstler ausstellte, ein gewaltiges Stück Körperdarstellung, „unglaublich gekonnt", worin sich alle Bildhauer, die davor gestanden haben, einig sind. Wieder hat Klinger eine Stellung gesucht, die alle diese strotzende Sehnen- und Muskelkraft in Spannung versetzt. Ein mächtiger Kraftstrom geht durch den Körper, das Wesentliche ist herausgeholt an Sehnen, Muskeln, Gelenken, Bewegungszentren. Dieser Körper „knarrt", er ist eine vollkommen organische Einheit. Die



Abb. 99. Skizze in Bronze. Leipzig, Museum.

mächtig gewölbte Brust, der ungeheure Rücken, die sehnigen Arme und kolossalen Kugelgelenke der Schulter, sie strotzen von Leben und latenter Kraft. Der wie zur Abwehr, oder auch als Ausdruck des Staunens emporgehobene Arm verlangte nach einer Ergänzung. Klinger fügte der liegenden männlichen eine weibliche Figur hinzu, die jenen, an beiden Händen ihn gefaßt haltend, niedergerungen hat. So entstand eine Gruppe: Genie und Leidenschaft, oder der „ewige Kampf“. Das Motiv auf dem Exlibris Elsa Asenijeff „Belta vince“ will Klinger hier in einer überlebensgroßen Gruppe darstellen. Die Marmorarbeit ist noch nicht begonnen, vielleicht unterbleibt sie ganz, da Klinger wohl berechtigte Bedenken gekommen sind, ob die sehr kühne Haltung der Gruppe, insbesondere die freibewegten Arme, überhaupt eine Marmorausführung zulassen.

Das Drama (Dresden, Albertinum) ist Klingers erste Marmorgruppe größten Stiles. Es ist die Frucht einer sechsjährigen heißen Arbeit, die die ganze Kraft des Künstlers in Anspruch nahm. Einen Riesenblock harten Laaser Marmors zu bewältigen und mächtige überlebensgroße Körper (der nackte Riese würde aufgerichtet etwa 2,25 m messen) herauszumeißeln, wenn auch nicht aus dem Gröbsten — das tut der Abbozzatore —, aber bis ins Feinste, daß jede Schwellung des Fleisches und die leiseste Spannung eines Muskels zur Erscheinung kommen, ist an sich eine so phänomenale Leistung, daß man an ihr gar nicht vorbei kann, selbst wenn man das Ganze als Gruppe ablehnen zu müssen glaubt, sofern man nicht ein geistreiches Bonmot über Sachlichkeit stellt. Über die „Vorgeschichte“, über den Verlauf des künstlerischen Prozesses, den dieses Werk Klingers durchgemacht hat, sind wir durch Georg Treu bis in alle Einzelheiten genau unterrichtet (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVI, S. 7 ff.). Diesen orientierenden Einblick in die Werkstatt Klingers haben viele als Waffe gegen den Künstler ausgenutzt. Wie bei der Gruppe „Genie und Leidenschaft“ ist er auch hier vom Einzelkörper ausgegangen, ohne zunächst an eine Gruppe zu denken, und wie bei der Badenden hat er gleich eine Stellung gesucht, die den athletischen nackten Körper, sein ganzes Formengebäude in voller Anspannung zeigte. Also eine Art Kanon des athletischen Körpers; es ist, wenn man will, wieder eine bewußte Konstruktion unter rein formalen Gesichtspunkten. Für die Dresdener Ausstellung vom Jahre 1900 fügte er zu dem Athleten noch die parallel liegende langausgestreckte Frauengestalt hinzu. Das war eine Improvisation, ein plötzlicher Einfall. Das formale Problem wurde nun zu einem seelischen, einer dramatischen Begebenheit in Beziehung gesetzt. Die Körperstellung des Athleten wurde in diesem Sinne umgedeutet, was nicht ohne Zwang ge-

schehen konnte. Ein erschütterndes Erlebnis spielte sich ab; das Weib war eine Sterbende oder Tote. Ursprünglich hatte sie einen Pfeil in der Brust. Glücklicherweise wissen wir das nur aus Treus Bericht, eifert doch Klinger selbst gegen diese Art anekdotischen Genres. Nun wurden die beiden Körper, die formal die schönsten Kontraste ergeben, ein „ergreifendes Bild entfesselter Leidenschaft". Aus diesem Gedanken heraus entstand die zweite weibliche Figur, die kauernde unter dem Rücken des Athleten, die jener liegenden ins Gesicht schaut, als wolle sie sich von ihrem Zustande überzeugen und ihr leise liebreiche Worte zuflüstern. Formal brauchte er diese Figur zum Abschluß. Wenn es heißt, sie entstand, weil der Marmor noch eine Figur hergab, also aus Zufall, so kann man sagen, daß sich Zufall und Notwendigkeit deckten. Ursprünglich hatte sich Klinger nun noch eine dritte weibliche Gestalt gedacht, die er aber zugunsten eines reicher entwickelten Wurzelwerkes aufgab. So haben wir also drei Stadien der Entstehung. Man kann nicht sagen, daß eine solche Entwicklung organisch sei. Die Konzeption ist nicht einheitlich, das gewaltige Marmorwerk ist von vornherein nicht als Ganzes gesehen, es ist kein aus einer bildmäßigen Anschauung als Ganzes erwachsenes Kunstwerk. Es kann daher auch keine Gruppe sein etwa im Sinne der sitzenden und liegenden Frauen der Parthenonskulpturen, dieser vollendetsten plastischen Gruppe*), oder wie Rodins Kuß (diese beiden waren in der Vorstellung des Künstlers zugleich da). Wer mit diesen Erwartungen vor Klingers Drama tritt, muß eine Enttäuschung erleben. Es zeigt nach keiner Seite die ganze Situation, ist kein geschautes plastisches Bild.

Auf einem gewaltigen Stück felsigen Waldboden, das mit Eppich bewachsen ist und auf der einen Seite von den Wurzeln eines hervordrängenden Baumstumpfes umklammert wird, sitzt oben auf dem platten Gestein ein athletischer Mann, der, stark vorgebeugt, so daß die beiden Hände fast die aufgestemmten Füße erreichen, ein kurzes, starkes Aststück des Baumstumpfes mit ungeheurer Kraftanstrengung loszubrechen versucht. Ein dämonischer Ingrimm ist in seiner finsteren Miene. An seiner rechten Seite, um eine Stufe tiefer, ruht auf einem Felsvorsprung lang hingestreckt und dem Beschauer den Rücken zuwendend mit gelösten Gliedern ein Weib. Mit dem erhobenen rechten Arm umklammert es den Felsen. Sein sinkendes Haupt wird gestützt von einem Mädchen, das, mit

*) Wie schön sagt Julius Lange, Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Plastik I, 194: „Ein lebender Venusberg mit wogenden und schwellenden Höhen und Tälern, die die Sinne mit einer gewissen verschwenderischen Fülle berauschen."

ausgebreiteten Knien an die schmale Rückseite des Felsens gedrückt, abermals eine Stufe tiefer auf der Basis des Ganzen sitzt und sich tröstend herüberneigt. Diese Anordnung der Figuren läßt keine Hauptansicht zu. Wir betrachten diese Forderung so sehr als ein Axiom der Ästhetik der Plastik, daß ihr Fehlen das ablehnende Urteil von vornherein besiegelt. Dieses Echo hallte denn auch von allen Seiten wider. Wir müssen allerdings das ganze Werk umkreisen, bevor wir alle Elemente der Darstellung beisammen haben. Treu versucht eine Rechtfertigung der Gruppe als Ganzes: „Sie ist kein Relief, weil sie mehr zu geben hat als ein solches und weil sie einen Formenreichtum in sich birgt, den sie erst dem voll zu offenbaren gewillt ist, der sie im Schauen umkreist." Gegen diese Worte ist nichts einzuwenden; sie sind eine Definition der Rundplastik, die sich ja in das Schema Hildebrandscher Reliefwirkung nicht einfügen läßt, z. B. der Badenden und Kauernden Klingers, des Kusses, überhaupt der meisten Gruppen Rodins. Aber mit dem Drama hat es doch noch eine andere Bewandtnis. Jene genannten Werke geben von jeder Seite ein geschlossenes, klares Bild, ein organisches Ineinanderfügen der Linien und Formen. Das „Drama" enthüllt aber auf jeder Seite nur Teile des Ganzen, die auch als Teile wirken, denen allerdings wie wir sehen werden, die schönsten rhythmischen Verhältnisse gegeben sind, die einen großen „Reichtum gegensätzlicher Stimmungen und Formen" schaffen. Freilich, wer da sagt: „Den Parallelismus der beiden Hauptfiguren hätte wohl jeder Plastiker vermieden" (Meier-Gräfe), wird diese rhythmischen Schönheiten, diese Formenkontraste, dieses reiche Kraftspiel der Linien, dieses ganz wunderbare Herausreifen der Formen aus der Blockmasse nie begreifen.

Umkreisen wir die Gruppe, so werden wir den Standpunkt vorn links, so daß man sich der rechten vorderen Ecke schräg gegenüberstellt, als den „Anfang" erkennen. Treu hält ihn überhaupt für den besten, da sich hier die Massen „am gleichgewogensten" aufbauen (Abb. 100). „Hier überschneiden sich die Umrisse des Mannes am schönsten zu dem Bilde im engsten Raum zusammengedrängter und gegeneinander gespannter Kräfte." Die beiden kolossal gespannten Arme des Athleten und das linke ausgestreckte Bein führen den Blick auf den Baumstumpf zu, der sie parallel abschließt. Die liegende Frauengestalt wiederholt die gestreckte Linie ihres Verteidigers. Freilich erscheint hier ihr Körper in starker Verkürzung, der Blick trifft zunächst auf die Fußsohlen. Gehen wir weiter links herum, so wird dieser Parallelismus immer schöner. Ein reiches Formenleben ist dem Auge innerhalb des einfachsten Parallelismus gegönnt.

Zunächst der großartige Kontrast des stählernen angespannten Muskelleibes des Mannes und des in Ruhe liegenden kräftigen Rückenaktes des Weibes. Dieser ist ein herrliches Stück steingemäßer Skulptur. Zu beachten ist die Geschlossenheit im Block; man sehe nur die gewaltig ge-



Abb. 100. Drama, Vorderansicht. Dresden, Albertinum.

schwungene Linie, die von der zum Teil sichtbaren zweiten weiblichen Figur über den Kopf und rechten Arm des liegenden Weibes über den Rücken des Athleten führt. Aus diesem großen Bogen schießen die Parallellinien vor, die durch den Baumstumpf wieder zusammengefaßt werden. Wie hier die liegende Frau das Motiv der gestreckten Linie der Athleten-

beine in verstärkendem Nachklang wiederholt, ebenso wiederholt auf der schmäleren Rückseite (Abb. 101) das kauernde Mädchen das Motiv der



Abb. 101. Drama, Rückansicht. Dresden, Albertinum.

sitzenden Hauptgestalt. Hier ist abermals ein reizvoller Kontrast gegeben in dem Athletenrücken und dem geschmeidigen Mädchenrücken.

Das junge Frauenwesen hockt am Felsen, in gespreizter Sitzlage, das eine Bein mit hochgehobenem Knie ist auf der einen Seite des Gesteins, das andere, liegende, auf der anderen. Ihr Kopf ist liebevoll und voll zarter Fürsorge der liegenden Frau zugewandt. Ihren rechten Arm hat sie, gleichsam umarmend, um den Felsen gelegt, so daß die andere mit dem Oberkörper auf ihrer Schulter ruht; der linke gebeugte Arm hält den linken der anderen schützend gefaßt. Von hier aus sehen wir, die beiden Frauen gehören innig zusammen. Diese Rückseite ist wieder in einen Liniengang von großer rhythmischer Schönheit eingeschlossen. Man beachte nur die Umrisse der Sitzenden, die starkbewegte linke Silhouette, mit den tiefen Einbuchtungen, die die Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit des Körpers sichtbar machen, dann die Überleitung in die geschlossenen Arme der anderen und ihre Zurückführung über die beiden Köpfe. Das ist ganz vollendet. Ungezwungen führt diese in sich strömende Linienbewegung in den gewölbten Rücken des athletischen Mannes über. Weit weniger geschlossen wirkt die Gruppe gerade links vom Athleten. Am Fels hinten hockt das junge Weib; der Athletenkörper schließt sich fast zu einem Block zusammen; alles übrige ist naturalistisch durchgebildete Felspartie, mit den Polypenarmen der Baumwurzeln, den geologischen Lagerungen und Erdschichten, über die sich breitblätteriger Eppich spinnt.

Rekapitulieren wir. Wir haben keinen Gesamtanblick, der uns die Gruppe in ihrer Totalität enthüllte; wir finden keinen Standpunkt, von dem aus sich der Vorgang in erschöpfender Deutlichkeit gäbe, und doch haben wir wieder von jedem Standpunkte aus geschlossene Formen- und Linienkomplexe. Diese Linien führen zu beiden Seiten des Gesichtsfeldes in die anderen „Bilder“ über. Der Rhythmus führt so um die ganze Gruppe herum;. nirgends bricht er ab. Eine Gruppe, die Hildebrand rechtfertigen würde, haben wir also gewiß nicht. Treu definiert sie als Hauptfigur, Sockel und Sockelfiguren („formell betrachtet unterliegen die weiblichen Gestalten als Sockelfiguren wohl überhaupt ihren eigenen Gesetzen“). Wozu diese Definition, die der Einheit des Ganzen nicht gerecht wird. Gewiß sind die drei Körper nicht in ihre Bewegungen miteinander verschmolzen. Sie sind einander nur genähert und als absichtliche Gegensätze einander gegenübergestellt. Klinger will die arbeitenden Muskeln am gekrümmten männlichen Athletenleib und die untätigen prallen Formen des reifen ausgestreckten weiblichen Körpers mit einem gleichzeitigen Parallelismus der Linien verbinden, um den vollkommenen Gegensatz von plastischen Motiven zu erhalten. Neben die völlig wagerechte seitliche Rückenansicht des reifen Weibes ist ferner die völlig senkrechte

Rückenansicht des jugendlichen Mädchenkörpers gestellt. Die plastische Absicht ist in erster Linie auch nicht auf eine eigentliche Bewegung gerichtet, sondern auf ein immer tieferes Verstehen der menschlichen Form an sich und ihrer organischen Zusammenhänge. Und doch ist das Ganze unter eine Einheit gebracht. Wir haben eine besondere Art von Rundplastik (wie ja auch Rodin in den Bürgern von Calais eine Freigruppe geschaffen hat, die aller bisherigen Definitionen der Gruppeneinheit spottet), an deren Formenleben, an deren Einheit von Licht und Schatten auch der Stein, der Fels teilnimmt. Aus dem Riesenblock ist schließlich das Ganze als plastisch-malerische Einheit erwachsen, trotz seines disparaten Entstehungsprozesses. Ringsum ein Ineinandergehen von Linien, ein Zusammenschließen und Weiterführen, ein Komplex wechselnder Formen, die reichsten Kontraste und Kombinationen, aufschwellende Formen marmornen Fleisches, kraftstrotzende Muskeln, tiefe Schattenrinnen, ein Wogen von Licht und Schatten, ein feines verstreutes Licht, in dem die kontinuierlichen Formen, die feine Modellierung des prallen Fleisches die Reife der Marmorarbeit würdigen lassen. Überall finden wir Wirkung und Gegenwirkung, korrespondierende Formen und Linien.

Die Körper der beiden Frauengestalten sind allerdings gewissermaßen Hochreliefs. Insofern kann man sie als zwei in erhabener Arbeit ausgeführte Sockelgestalten bezeichnen. „Die Körper wahren den Zusammenhang mit dem Stein." Mit welcher Heftigkeit ist Klinger deshalb angegriffen worden! Man hat ihm Nachahmung falsch verstandener Rodin-Prinzipien vorgeworfen. Und in der Tat wird eine Rechtfertigung aus Gründen der plastischen Gestaltung niemandem glücken. Es ist klar: Klinger wollte die Einheit des Blockes nicht zerstören, er wollte die toten Löcher vermeiden. (Am deutlichsten erkennt man diese künstlerische Absicht an dem rechten Arm der liegenden Frau, der auch nicht vom Blocke losgelöst ist. Eine dünne Marmorwand ist zwischen Oberarm und Fels stehen geblieben, die in dem doppelten Seitenlicht, das Klinger für seine Gruppe wünscht, einen weichen Schimmer über die Brust der Frau wirft. Aus demselben Grunde hat er auch bei der „Diana" zwischen den vorgestreckten geschlossenen Armen eine dünne Marmorplatte stehen gelassen. Gerade diese Stelle am „Drama" erforderte die größte technische Sicherheit.) Andrerseits veranlaßte ihn die poetische Idee, den felsigen Waldboden mit allen feinen naturalistischen Details auszustatten. Um nun den Zusammenhang der nackten Frauenkörper mit dem felsigen Erdreich zu rechtfertigen, muß man sich wieder einer poetischen Idee bedienen. Der Mensch gehört zu der „Scholle", die ihn gebar, er ist aus ihr emporge-

wachsen wie die Pflanze. Er verteidigt diese Scholle und stirbt auf dieser Scholle. Der Mann verteidigt Weib und Tochter. Das Weib ist tot, die Erde nimmt es zurück (die Horizontale); das junge Mädchen nimmt Abschied; es hat noch Zukunft und wächst aus der Erde dem Leben entgegen (die Vertikale). Die ganze Gruppe ein Symbol des Lebens selbst: oben auf der Warte, als Beschützer und Verteidiger, der Mann, im warmen Schutz des Erdreiches, der heimatlichen Scholle, die Frauen; diese beiden wieder als Symbole von Vergehen und Werden. Diese Art von dichterischer Interpretation hat aber mit der bildnerischen Kunst nichts zu tun. Sie ist eine dichterische Vorstellung, keine plastische. Plastisch gedacht ist, daß Geformtes aus Ungeformtem sich befreit (so Michelangelo: das Leben das im Keime schläft, so Rodin und auch Klinger in seinen früheren Werken). Lediglich poetisch aber ist die Vorstellung, daß sich ein lebendiger Menschenkörper aus fruchtbarem Erdreich loslöst.

Betrachten wir noch die Körper im einzelnen! Ich glaube, daß selbst der schärfste Verurteiler der Gruppe vor ihnen respektvoll Halt machen muß. Nicht allein dieses Können, diese fabelhaft mühsame, zeitraubende Arbeit, dieser riesenhafte Fleiß sind es, die wir bewundern müssen, sondern mehr noch die phänomenale „Steinwüchsigkeit" dieser Körper, die erstaunliche Durchbildung der Formen und vollständige Beherrschung des Körperbaues, die Pracht des prallen Fleisches, die Gewalt des Muskelbaues, die Wucht und Fülle des körperlichen Lebens, das auch weitgehende naturalistische Details noch in sich aufnimmt. Das ist überaus herrliche, große Kunst. „Von den Körperformen rühmte der Künstler selbst mit Recht, sie liebevoll streichelnd, daß sie das allseitige Sonnenlicht vertrügen; seien sie doch auch in solchem fertig gemacht."

Die Stellung des Muskelkörpers des athletischen Gewaltmenschen hat den Zweck, die Gestalt in vollster Aktion zu verdeutlichen; sie ist also eine bewußte Konstruktion (wie die Badende; vgl. dazu das von Treu abgebildete lebende Modell). In dieser zusammengedrückten Stellung gelangt die ungeheuere Muskelkraft des Körpers auch zu einem überwältigenden und wahrhaft packenden Ausdruck. Aber dieser Körper ist nicht ein Muskelpräparat, keine Addition mächtiger Muskelpartien, er ist von einem ingrimmigen Willen beherrscht, von einem zusammengefaßten Willens- und Kraftstrom, der von dem Haupt über die Pracht dieser Schultern und Arme, über die aufs höchste gespannten ungeheueren Rückenmuskeln, durch die in gleicher Kraftanstrengung gestreckten Beine und anziehenden Arme bis in die mächtig fassenden Hände, stemmenden Füße und aufgekrampften Zehen strömt. Wunderbar, wie die Funktionen des Körpers, die Widerstände, die

die Muskeln spannen, klar gegeben sind*). Eine gewaltige Energie lebt in dem Körper, die nicht nur das organische System in äußerster körperlicher Anstrengung, die „Glieder in sehniger Streckung, die alle Muskeln stahlhart wölbt und das Adergeflecht bis zum Zerspringen füllt", sondern auch den Körper in heftiger seelischer Erregung zeigt, „zorngeschwellt". Der erste Eindruck ist doch etwas Geistiges, einer ungeheueren, fast verbissenen Willensenergie, die das Äußerste wagt. Eine ganz eminente Schöpfung ist schon allein der Kopf, der in flächig-breiten Formen unmittelbar aus dem Marmor herausgehauen ist. Von diesem Kopf kann man auch sagen: „Jeder Meißelschlag ist Geist." Man beachte die zornigen Formen der Stirn und Schläfen und wie sie von da in die Wangen übergreifen. Wie aus den tiefen Augenhöhlen das blinzelnde Auge mißtrauisch, lauernd hervorblitzt, wie es seinen Gegner faßt. In dieser zornmütigen Kraft und finsteren Entschlossenheit, in dieser furchtbaren Energie liegt der Heroismus des zähen Willensmenschen, des hartnäckig Kämpfenden. Man hat ihn für Klingers eigenen Künstlertypus erklärt. Das kann man unterschreiben. Ja, in dem Auge und der von innerer Erregung angestrengten durchgearbeiteten Muskelpartie um das Auge herum läßt sich sogar Porträtähnlichkeit erkennen. Die sehnige Straffung des rechten aufgestemmten Beines ist eiserne Energie. Der rechte Arm ist vielleicht etwas Muskelpräparat. Aber der höchsten Bewunderung wert ist der tiefeingezogene, in allen Muskeln gespannte Leib mit den darüber gewölbten, mächtig eingreifenden Rücken- und Schultermuskeln. Stählerne Ent-

*) Lehrreich ist ein Vergleich dieser Athletengestalt Klingers mit Rodins Denker. Klinger betont wieder den körperlichen Organismus, die Gesetzmäßigkeit des plastischen Gebildes; die Tektonik des Körpers ist bis ins letzte aufgehellt. Anders der Denker; hier siegt die „Beredsamkeit" der Formen über den Körperbau. Dieser Denker ist auch eine körperliche Gewaltnatur; alle Formen des drängenden Lebens voll; ein Formenüberreichtum, der noch in den mächtigen Buckeln der Fußzehen und Ballen quillt. Der Riesenleib ist auch zusammengebeugt, jeder Nerv angespannt in verhaltener Kraft; es wogt, drängt, gärt in den Formen. Es ist etwas Kolossales, Barockes in diesen Massen; sie sind schwer gebändigte elementare Kräfte. Dieser Körper ist wie ein Gebirge mit Scharten, Rillen, Buckeln, und es ist ganz eminent, wie diese Formenmassen leben. Die Seele braut im Kopfe Unheil, Düsternis, aber auch in den zerfurchten Formen, über denen das Licht in tausendfachen Brechungen unheimlich-düster lebt. Wie etwas Urweltliches ist dieser Körper, er ist jenseits alles Menschentums. Das Elementare dieses Empfindungsausdrucks erreicht Klingers Athlet nicht; seine Bedeutung liegt vielmehr in der organischen Schönheit des Muskellebens. Ungerechtfertigt aber ist die Meinung, daß er etwas vom Wesen des Modells behalten habe, „dem irgendwelche Zufälligkeitsbewegungen vorgeschrieben worden sind", daß die Beinstellung etwas ganz der Natur Entlehntes geblieben sei u. a.

schlossenheit liegt in der Riesenkurve, die vom aufgebeugten Kopf über den Rücken schwingend durch die Beine fährt. Beine und Gesäß sind möglichst vom Felsen gelöst, damit klarer zum Ausdruck kommt, wie unter der Riesenanspannung von Armen und Beinen und Schultermuskeln der ganze Mann fast vom Sitze emporgezogen wird. Der Vorgang selbst, die novellistische Aktion, die später in die Stellung hineininterpretiert worden ist, ist trotzdem nicht deutlich gegeben. Der Mann bricht mit Anstrengung seiner ganzen Körperlast einen kurzen gedrungenen Ast ab. Die Stellung erinnert aber viel mehr an die eines Ruderers (so nannte man den Athleten auch, als er noch „allein" war), der sein Ruder weit nach hinten auslegt, die Beine nach vorn stemmt und den Oberkörper so weit vorbeugt, daß die vorgestreckten Hände fast die Fußspitzen der vorgestreckten Füße berühren.

Als eine der größten Leistungen der neueren Plastik (die Renaissance eingerechnet) erscheint mir der Rückenakt des liegenden Weibes. Kaum je ist Klinger der Antike so nahe gekommen wie hier. (Ich denke hier besonders an den Rücken der kapitolinischen Venus und den Knaben von Subiaco im Thermenmuseum.) Die schwellende Kraft in diesem prallen Muskelfleisch durchdringt den ganzen reifen und starken Frauenkörper. Im naturalistischen Detail vielleicht zu weit gegangen ist Klinger in der Wiedergabe der Fußsohle und Zehen mit allen Fehlern des Modells. (Natürlich ist man da schnell bereit mit dem Vorwurf des „Am-Modelle-Kleben".) Dagegen wirken die feinen, kaum sichtbaren Hautfalten der Kniekehle und des linken Oberschenkels durchaus illusionistisch im Sinne eines ausgereiften, lebensvollen plastischen Gebildes. Das kauernde Mädchen hat die widersprechendsten Urteile erdulden müssen, die sehr drastisch beweisen, welchen Wert ihnen der Künstler beimessen wird. Die einen lehnen sie als „völlig verfehlt" ab wegen ihrer „Froschattitude" und ihres ängstlichen Strebens am Stein, die anderen halten nun gerade sie allein von den drei Gestalten für die einzige, die „im Einklang mit der Inspiration" erfolgt sei. Den einen ist die Attitude unsäglich häßlich, burlesk; Heilbut wieder sagt von ihr: „Sie ist graziös, ganz überraschend, eine Bewegung ist in ihr, die so elegant wie gefühlt ist." Unsagbar schön und reich ist das Formenspiel, das sich uns in dem mageren und doch so geschmeidigen Mädchenrücken darbietet, das durch den herrlichen Kontrast zu dem geschwungenen und angespannten Athletenrücken noch reizvoller erscheint. Der Kopf gehört zum Ergreifendsten und Reifsten, was Klinger geschaffen hat. Eine milde, zarte Innigkeit liegt in ihm, bei starkem selbstbewußten Eigenleben eine reine, stille Liebesfürsorge, eine „trauernde

Zärtlichkeit", die ganz rührend ist und ein Tiefstes unserer Seele bewegt. Eine Sonderart weiblicher Caritas, die nicht zarter empfunden werden kann. Welcher Ausdruck liegt allein in der Wendung des Kopfes! Über dem großen Auge liegt ein Schleier träumender Trauer, und in dem zum Kuß sich wendenden Mund redet die ganze Innigkeit töchterlichen Schmerzes.

Die Büsten.

IN Klingers Plastik nimmt das Porträt nicht einen so hervorragenden Platz ein wie in der Plastik Rodins und Hildebrands; freilich, die Reihe großartiger Charakterköpfe, die Klinger, der Radierer, Maler und Bildhauer, geschaffen hat, sind in gewissem Sinne auch Porträtköpfe: die Salome, die Kassandra, die Asenijeff-Büste, der Kopf der Amphitrite, der Mädchenkopf mit Hand, der Kopf des kauernden Mädchens vom Drama sind Frauenbüsten, die in ihrer Art von keinem Meister und von keiner Zeit übertroffen werden. Den Frauenbüsten Rodins und der Florentiner, eines Desiderio, Settignano, Majano sind sie in der Kunst feinsten Zurückhaltens im Ausdruck, der wundersamen halb verborgenen Lebendigkeit, die dadurch erreicht ist, daß mit kleinsten Mitteln aber mit vollkommener Sicherheit, nur eben angedeutet ist, wohl zum mindesten ebenbürtig. Dieselbe feine Sprache um den Mund, wie im Blick der Augen, auch wenn wir nicht einmal die Pupillen sehen, dieselbe Herbheit, die durch eine vornehme Art von Empfindung gemildert ist, dasselbe schleierleise Lächeln, das über den Zügen spielt (finden wir doch zwischen der Salome und Mona Lisa verwandte Züge), dieselbe subtile Marmorarbeit. Dann als das andere Extrem Klingers Büsten Liszts und Nietzsches, die monumentale Wucht der Charakteristik, großzügig zusammenfassende, breit angelegte Formen. Das ist eine Spannweite der Porträtcharakteristik, wie man sie sich nicht größer denken kann. Aber Porträts im engeren Sinne sind sie allesamt nicht, obgleich Klinger für die Nietzschebüste nicht nur eine große Zahl von zum Teil selten gewordenen Photographien, sondern auch die in Bronze gegossene Totenmaske Nietzsches als Studienmaterial zur Verfügung hatte. Auf die äußere Porträttreue kommt es ihm auch nicht an. Daß er sie mit schlagender Sicherheit zu geben weiß, wenn er will, sehen wir an der

farbigen Pastellzeichnung seines Selbstbildnisses, die das Dresdener Kabinett besitzt. Mit wenigen sicheren, überaus lebendigen Strichen hat Klinger seine eigene Physiognomie aufs schärfste gekennzeichnet. (Es gibt in wenigen geistvollen Strichen fast mehr als das Selbstbildnis in Öl aus dem Jahre 1891; im Besitze von Frau Elsa Asenijeff; abgebildet im Katalog der Leipziger Klinger-Ausstellung Februar 1907.) Hier sind auch zu nennen die Kreidestudie eines Porträts von Frau Elsa Asenijeff (Besitzer Georg Hirzel, Leipzig) und schließlich die Bildnisse, die der junge Klinger, wohl noch unter Gussows Einwirkung, gemalt hat. Worauf es Klinger in den Porträtbüsten ankommt, ist, mit plastischen Mitteln, die „Idee" des Dargestellten, wie sie sich in seinen Werken und Lebensschicksalen ausspricht, zum Ausdruck zu bringen. Es ist dieselbe Aufgabe, die er sich bei der Salome, Kassandra und der Asenijeff-Büste gestellt hatte. Man erinnere sich der Umwandlung des Bleistiftbildnisses vom „Urbild" der Salome in das Marmorwerk; sie ist typisch für alle Klingerschen Porträtschöpfungen.



Abb. 102.

Die Konzeption des Lisztkopfes (Abb. 102) geht nicht aus von dem gütigen Greis, von dessen urweltlich-grandioser Erscheinung jeder überwältigt sein mußte, der ihn gesehen hat. Klinger gibt den Liszt der mittleren

Jahre, den dämonischen Feuergeist, der die Gesellschaft ganz Europas faszinierte. Die langen, energischen Linien seines Kopfes, der auf einem langen, mageren Halse saß, das fast stählern funkelnde Auge, die scharfen, etwas sarkastischen Lippen und die etwas gehobene Haltung des Kopfes finden wir auf Bildnissen dieser Jahre; sie waren offenbar für die äußere Physiognomie bezeichnend. So „befremdend" sollte also der Klingersche Liszt nicht wirken; er ist eben etwas ganz anderes, als wie wir Jüngeren Liszt gesehen haben. (Die Deformierung des schwammigen Gesichtes mit dem wunderbar gütigen Auge wirkte freilich noch elementarer.) Klinger hat die geistige Physiognomie in wenige, fast ungeheuer wirkende Akzente zusammengefaßt. Das mächtige Haupt (in parischem Marmor ausgeführt, als Geschenk Silotis im Besitze des Leipziger Gewandhauses) ist in wenigen großen, breit aufeinander stoßenden Linienzügen aufgebaut. Die geschwungene Haarmasse mit ihren tiefen Schattenfurchen umschließt das Haupt wie mit Fittichen. Ein gewaltiger Geist ist in diese energischen Züge gebannt. Die großen Linien sind gleichsam hingewuchtet und alle Formeneinzelheiten von ihnen aufgesogen. (Man hat Klinger so oft die „große, zusammenfassende Linie" abgestritten und beispielsweise Rethel gegen ihn ausgespielt. Er hat sie auch in der Hand, wenn er sie für seine Zwecke braucht.) Dieses Haupt schießt auf wie die verkörperte Energie des Dämonischen. Es wächst mit den Haarmassen aus dem sehnigen Stamm des langen Halses. Von vorn rechts sieht man dieses organische Gefüge besonders klar in seiner Formenwucht. Im Profil gesehen bekommt die Büste etwas Geierartiges, zugleich aber die elementare Größe eines Titaniden. (Der Vergleich mit einer sinnend hingelagerten Sphinx ist nicht zutreffend, da dieses Haupt nicht „sinnt", sondern „will" und zwar Höchstes will.) In lapidarer Formensprache hat Klinger die dämonische Größe Liszts hingeschrieben und zugleich einen Typus des leidenschaftlichen, schöpferischen Geistes geschaffen, der fort-, der emporgerissen wird von seinen künstlerischen Intentionen, von dem Flutenstrom musikalischer Gewalten, der aber diese Gewalten durch einen harten Willen zu bändigen vermag. Diese Formen sind Härte, sind zäheste Energie des Schaffenden. Klinger bildete einen Titanen, in dessen sehnigen breiten Formen ein gewaltiger Geist glüht. Für die Wirkung der Büste hängt sehr viel davon ab, wie sie aufgestellt, beleuchtet und zu ihrer Umgebung in Einklang gebracht ist. Wer sie gut aufgestellt gesehen hat, wird sie nicht so leicht wieder vergessen. Ihre Aufstellung im Foyer des Gewandhauses ist ganz verfehlt.

Wie in der Lisztbüste ist in den beiden Nietzschebüsten (aus Bronze

und Marmor) Geistiges und Seelisches in seinen innersten Tiefen erfaßt (wie in der Homerbüste in Neapel das innere dichterische Schauen für alle Zeiten seinen vollkommensten Ausdruck gefunden hat). Beide Büsten sind nicht porträttreu; aber sie sind eine gewaltige Paraphrase über das Thema Nietzsche. Ein Vergleich der beiden beweist eklatant, wie Klinger in seinem Material denkt. Wie verschieden ist die Behandlung der Formenoberfläche! An der Bronze (Abb. 103, Besitzer Keller und Reiner, Berlin) spürt man das Modellierholz, den flüchtigen und weichen Druck der Hand; wir sehen die feinen Übergänge an den Ansatzstellen des Haares. Alles tritt unter dem knochigen Gesicht scharf und lebensvoll zusammen zu einer geistreichen und frischen Charakteristik. In dem Gesicht liegt eine ausdauernde, aufs höchste gespannte geistige Energie, deren Dämonie etwas nervös Gereiztes, in ihrer unerschrockenen Kühnheit etwas Gewaltsames hat. Die prachtvoll durchmodellierte Stirn, die buschigen, finsteren Brauen und der tiefe, innerliche, eigentümlich flackernde Blick halten einen Moment größter Erregung, konzentriertester geistiger Spannung fest. (Klinger ist der Gefahr glücklich entgangen, durch Übertreibung der charakteristischen Züge, z. B. der wie ein Dach vorgeschobenen Augenbrauen, der Karikatur zu verfallen. Kruses „monumentale" Nietzschebüste ist deshalb mißlungen.) Der Guß der Büste, nach einem Wachsmodell in verlorener Form von Pierre Bingen gegossen, hat die ganze Naturfrische der Modellierarbeit bis in die feinsten Details erhalten; er gelang so meisterhaft, daß es nirgends der ziselierenden Hand des Künstlers bedurfte. Die Marmorbüste (als Geschenk von Nietzscheverehrern im Besitze des Nietzsche-Archivs, Weimar) baut sich in breiten Flächen auf; die Formenelemente sind breitflächig voneinander abgegrenzt. Die Konzeption geht aus von der gewaltigen Stirn, die, an den Schläfen scharf einschneidend, sich von dem gewölbten Hinterkopf löst, in der Einbuchtung zugleich in diesen überführt, andrerseits mit energischem Schwung in die Augenbrauen übergeht, die wie ein schweres Dach über den Augenhöhlen liegen, aus deren Tiefen die dunklen Kreise der tief gehöhlten Augen mit düsterer Energie blicken. Die Wangen sind schmal und mager, wie abgezehrt infolge geistiger Arbeit. Die Stirn, die kräftige Nase und der Schnurrbart bilden einen stark hervortretenden einheitlichen Formenkomplex. Das Urteil Kunowskis ist nicht recht zu begreifen, daß in diesem Gesicht „jedes für sich" bestünde: Nase, Stirn, Ohr, Auge, Haar. (Er sagt: „So wertvoll das Einzelne sein mag, ist das Ganze weder als Aufbau noch als Ausdruck überhaupt vorhanden, dagegen eine groteske Karikatur, an der Schatten- und Lichtflächen langweilig umeinander

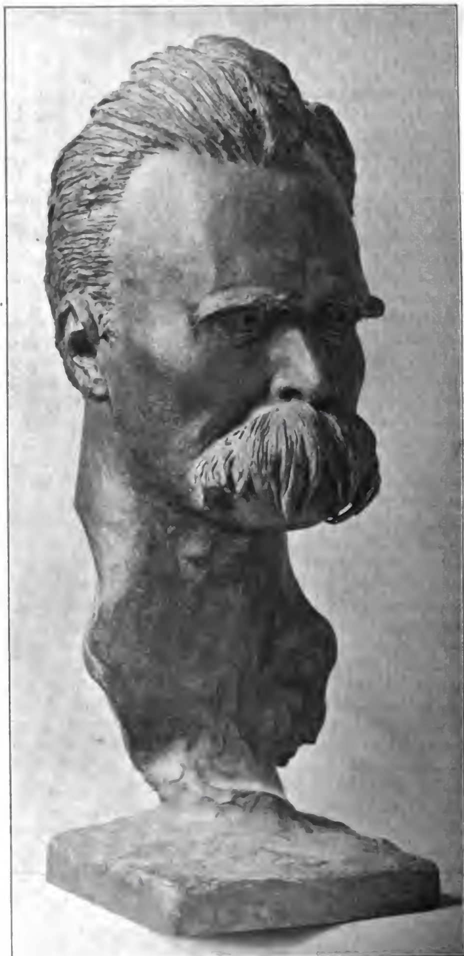


Abb. 103. Nietzsche-Büste, Bronze. Besitzer Keller & Reiner, Berlin.

schleichen.") Wir treten hier an die Frage heran: Wie stellen sich diese Porträtbüsten Klingers (es folgen noch die Monumentalbüste Richard Wagners und die überlebensgroßen Büsten von Georg Brandes und Lingner) zu denen Rodins und Hildebrands? Kunowski führt als Gegenbeispiel zu Klingers Nietzsche-Büste Donatello an; er kennzeichnet seine Art vortrefflich; so geistreich dieser Mund, Nase, Auge, Ohr pointiert habe, immer gebe er ein Ganzes, „weil diese Teile aus dem konstruktiv mächtig betonten Typus des Kopfes sich abzweigen, daher ihr Mienenspiel von innen her durch eine Seele veranlaßt wird, welche in diesem Schädel waltet". Das ist die Art einer guten Porträtkunst wohl durchgängig. Die „Tektonik" des Kopfes, den charakteristischen Schädelbau, in diesem wieder die sprechenden Einzelmerkmale aus dem „Rohmaterial" des Naturvorbildes „auszulesen", sicher zu fixieren, ist für eine gute Porträtbüste ebenso die entscheidende Arbeit, wie bei der Darstellung der Körpererscheinung. Diese Erwägungen liegen Klingers Porträtbüste genau so zugrunde, wie denen Donatellos und denen Hildebrands und Rodins. Die Verschiedenheit liegt in der formalen Durchbildung. Von Rodins Büsten hat man gesagt, eine „verve endiablée" lebe in ihnen; wir können hinzufügen: wie in seinen Körpern. Bereits seine erste Büste des homme au nez cassé hat jene leidenschaftliche Beredsamkeit der Formen, wie der Körper des schreitenden Johannes. Wie nahe steht er Donatello! Rodins Büsten sind eine ans Wunderbare grenzende Synthese einer Fülle erfaßter Impressionen. Er sieht die bedeutenden Linien, die „Seele geben", die das Schicksal gezogen, er sieht die Formen, die das Denken herausgetrieben, alles seelische Erleben holt er aus dem Kopfe heraus. Er studiert alle Ausdrücke, alle Nuancen der Stimmung, das ganze Mienenspiel; er fixiert sich solche Eindrücke der inneren Erregung, der Ruhe, der Freude, der Erschöpfung, des Leides, der Inspiration, der Qualen. Man denke an seine Köpfe von Dalou, Laurens, Balzac, Victor Hugo. Aus diesen „Impressionen" schafft er die Synthese, die wie eine Offenbarung wirkt. Dieser geistige Ausdruck beherrscht die auf malerische Wirkung herausgearbeiteten Züge und gibt ihnen ihre Einheit. Hildebrands plastisches Denken geht auf das Gleichbleibende, auf das Feststehende der Erscheinung. In seinen Büsten, eines Helmholtz, Pettenkofer, Bode, Hase, arbeitet er das Individuell-Bedeutende dieser Männer in großen, einfach gehaltenen Zügen heraus. Es sind jene Elemente der Erscheinung hervorgeholt, die als Formen deutlich sprechen, also vor allem der Bau des Schädels und jene Muskeln, die bestimmte Funktionen ausdrücken. Auf diese tektonischen Faktoren gründet sich Hildebrands plastische Porträtkunst; sie schaffen das Gerüst. Der mi-

mische Ausdruck ist für ihn aber nicht eine Synthese aus gesammelten Impressionen; der Porträtplastiker muß nach ihm den Moment herausgreifen, der als räumlicher Eindruck gegeben werden kann; das tektonische Moment ist also bis in den letzten Zug der Ausführung im Auge zu behalten. Jede Einzelheit der Formengebung hat diesem Gesetz zu gehorchen. So wirken Hildebrands Büsten immer durch ihre plastische Bestimmtheit des physiognomischen Aufbaues. Klinger hat bei der Liszt- und Nietzsche-Büste von vornherein das Seelisch-Geistige des großen Individuums mit der Phantasie geschaut. Er sucht diese Vision, die ihm aus den Naturvorbildern, aus den Werken dieser Männer und aus seinem eigenen Wesen erwächst, in einer packenden, großartigen Form festzuhalten. Ohne seine starke Phantasie, ohne seinen genialen psychologischen Tiefblick und seine „höchst differenzierten Kulturinstinkte", die an allen seinen Werken mitschaffen, wären diese Büsten unmöglich. Eine so gigantische Vision ist nun aber auch Rodins Balzac; und doch ist er eine wesentlich andere Schöpfung als Klingers Liszt und Nietzsche. Wir haben wieder denselben Gegensatz wie bei der Körperdarstellung: Rodin packt ein solches Haupt wie mit einem Griff: wie in einem übermächtigen Furor des Schaffens scheint es entstanden zu sein; alles bebt („ein Gesicht im Rausche des Schauens, schäumend von Schaffen: das Gesicht eines Elements"); Klingers Köpfe sind aufgebaut in breiten Flächen und Linien, oder er hat, wie bei der Monumentalbüste Richard Wagners und den Büsten von Brandes und Lingner, die individuellen Formen des Kopfes innerhalb einer scharfen Silhouette ganz fein durchgebildet, so daß die Formen auch in den kaum sichtbaren Übergängen in kontinuierlicher Modellierung abgetastet sind. Ob in einem solchen Falle die überlebensgroßen Maßstäbe angebracht sind, mag dahingestellt sein. Ich denke mir eine Büste Georg Brandes', dessen Physiognomie durch die geistige Beweglichkeit gekennzeichnet ist, viel wirksamer in Bronze, nach der Art von Balzacs Bronzebüsten. Was aber die Büsten Brandes' und Lingners zu reifen Schöpfungen der Plastik erhebt, ist die außerordentliche Reinheit der Form, die vollendete Sicherheit der Zeichnung und die Schönheit der Marmorarbeit, die schon allein diesen Büsten Monumentalität geben kann. Diese Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks charakterisiert auch Klingers Wagnerbüste, die zum ersten Male in dem „Leipziger Zimmer" der Weltausstellung von St. Louis ausgestellt war. Es war gewiß nicht der Wagner, wie ihn die Wagnerianer verehren, nicht der Romantiker und Mystiker, vielleicht nicht einmal der Musiker, sondern der klar überschauende, seine Ziele konsequent verfolgende Organisator,

unbedingt ein überlegener Intellektmensch, dem alles klar und deutlich ist, der nicht in Dämmerungen, in Ahnungen und Ekstasen lebt, nicht im Furor des Schaffens, wie der Liszt, nicht von den Dämonen der Erkenntnis bis zum Äußersten in Spannung gehalten wie der Nietzsche, sondern in vollkommener, unzerstörbarer Ruhe überschauend. Fast etwas Weltmännisch-Sicheres ist in ihm. Die Präzision des Umrisses läßt keine Unklarheit aufkommen.

Das Richard Wagner-Denkmal.

RICHARD Wagner in seiner Geburtsstadt ein Denkmal zu setzen, war ein lange gehegter Wunsch der Leipziger Kunstfreunde, der aber bisher zu keinem glücklichen Resultat geführt hatte. Ein Entwurf des Berliner Bildhauers Schaper vom Jahre 1890 wurde abgelehnt (vgl. die scharfsinnige Analyse von Moritz Wirth in den Grenzboten 1890 IV). Andere Projekte kamen ans Licht, namentlich auch architektonische. Man hielt die Gestalt Wagners für vollkommen ungeeignet für monumentale Wirkungen und meinte, nur durch architektonisch-plastische Gestaltung des Wagnerschen „Kunstgeistes“ ein Wagner würdiges Monument großen Stiles schaffen zu können. Hatte sich doch Wagner selbst über die Unzulänglichkeit der üblichen Denkmalskunst energisch ausgesprochen. Infolgedessen kam die Angelegenheit nicht in Fluß. Inzwischen hatte Berlin mit lautem Pomp sein Eberleinsches Wagnerdenkmal enthüllt — eine Bankerotterklärung der üblichen Allegorienplastik. Für Leipzig wurde die Frage dadurch gelöst, daß das Richard Wagner-Denkmal-Komitee am 9. Juli 1904 Klinger den Auftrag zur Ausführung übertrug. Klinger, der sich in der Wagnerbüste, zu der er noch eine Variante geschaffen hat, in das Problem des „Wagnerkopfes“ bereits vertieft und sich auch mit einer monumentalen Gestaltung Wagners schon seit langem in der Stille beschäftigt hatte, hatte einen kleinen plastischen Entwurf und einen Karton in Originalgröße von mächtigen Dimensionen hergestellt, die einen ersten Eindruck geben sollten. Inzwischen ist das Werk bis zum Gipsabguß nach dem Tonmodell (Abb. 104) fertig geworden. Die letzte Gedankenarbeit ist zwar noch nicht abgeschlossen, aber wir können uns doch eine deutliche Vorstellung von dem fertigen Werk, das in Tiroler Laaser Marmor ausgeführt wird, machen. Auf einem quadratischen Unterbau von beinahe 2 m Höhe, zu dem vier mächtige mit einem altgermanischen Linienornament geschmückte Stufen hinanführen, erhebt sich die ragende, in einen Mantel gehüllte Gestalt Wagners, in feierlicher Ruhe und Erhabenheit einherschreitend. Die Linke ruht unter dem Mantel auf der Brust; sie hebt das Gewand leicht empor, so daß es vorn in breiter, glatter Fläche herabfällt. Die herabhängende Rechte hebt leicht den Stoff des Mantels. Auf dem



Abb. 104. Gipsmodell zu einem Richard Wagner-Denkmal für Leipzig.

linken Fuß ruht die Last des hochaufgerichteten Körpers. Das rechte Bein ist zurückgenommen und schafft durch Kniebeugung ein feierliches Faltenspiel des unteren Mantels. Klinger erstrebt in diesem Monument die höchste Einfachheit. Mit mächtigen Vertikalen ragt die Gestalt steil aufwärts, und durch die überaus würdige und feierliche Bewegung des Schreitens, das von einer wahrhaft monumentalen Wirkung ist, gleitet der Mantel in großen flutenden Falten über den Rücken herab, die durch die raffende Hand wieder in feierlich-schwerem Schwunge nach oben geleitet werden. Die Konturen, Faltenzüge, Schattenpartien sind so geordnet und zusammengefügt, daß die riesige Statue — sie wird allein 4,20 m hoch sein — auch in der Ferne zu monumentaler Wirkung gelangen wird. Diese Statue verkörpert eine Herrschernatur, einen Gebieter. Auf dem weichen, vom Mantel umhüllten Körper wirkt dominierend das Haupt mit seinem scharfen, klaren Profil. Der Hinterkopf, Stirn, Nase und Kinn sind mächtig hervorgehoben. Aus dem stolz gehobenen Haupte blickt das Auge adlergleich in die Ferne. Mit dem energischen Leben und dem ernsten stolzen Selbstbewußtsein zeigt es uns den Wagner der mittleren Zeit, auf der Höhe seines Schaffens, wo aber auch die Widerstände, Kampf und Sorge noch nicht völlig überwunden waren. Das ist wieder echt Klingerisch, diese „Und doch!"-Stimmung, der sieghafte Trotz des Genies, der auch die Liszt- und Nietzschebüste kennzeichnet. Viele meinen, und diese Meinung hat sehr viel für sich, das sei nicht der Wagner, nicht der Schöpfer des Tristan. Dagegen ist zu sagen, daß die Bildnisse Wagners aus seiner besten Manneszeit durchaus nicht jenen entsprechen, die „populär" geworden sind. Es stand Klinger ein reiches Photographienmaterial aus Villa Wahnfried zur Verfügung, das sich allerdings der Kenntnis des Publikums verschließt. Man vergleiche aber nur die photographischen Porträts Wagners in Chamberlains Buch und das ganz bedeutende, das Wagners Briefen an Mathilde Wesendonck beigegeben ist; da wird man dann viele Züge finden und einen Ausdruck, von denen sich Klinger nicht allzuweit entfernt. Wagner war ein Mensch von einem Riesenwillen, dem er auch seine stärksten musikalischen Instinkte untertan machte; mit anderen Worten, er besaß im höchsten Grade das Organisatorische des Genies, ohne das kein großes Werk entsteht. Es entspricht durchaus der Natur Klingers, diesen Faktor dominieren zu lassen. Klinger findet im Wagner-Denkmal die Monumentalität in der größten Einfachheit und psychologischen Konzentration auf eine isolierte, von jeglichem Beiwerk befreite Einzelgestalt. Der Wagner ist demnach das Gegenstück zu der Polyphonie der Beethovenstatue. Es wäre unangebracht, aus dieser so

grundverschiedenen Lösung Klingers Auffassung dieser beiden Musikheroen ableiten zu wollen; man darf nicht vergessen, daß die eine Statue für einen tempelartigen Innenraum bestimmt ist, die andere ist Freiplastik und soll, von Baumgruppen umgeben, durch die Größe ihrer Silhouette, die sich möglichst ohne jede Überschneidung in der Luft abzeichnen müßte, wirken (als Ort der Aufstellung ist der Akazienplatz vor dem alten Theater vorgesehen). Klinger hat für diese Freiluftsilhouettenwirkung interessante photographische Proben angefertigt, die uns mehr noch als das Gipsmodell, das nur in halber Größe hergestellt ist, eine Ahnung von der überwältigenden Wirkung des fertigen Werkes geben können. In der Sockelbildung, die ja für Klinger ein wichtiges künstlerisches Problem ist, ist eine zunächst vielleicht ungewöhnliche, aber doch bedeutende Wirkung gegeben. Die breiten Stufen deuten nicht nur symbolisch die Erhabenheit des Genies über die Alltagswelt an und versinnbildlichen zugleich die Vermittlung zwischen beiden, sie sind auch für das Auge eine gefällige Vermittlung zwischen dem natürlichen Boden und der idealen Bühne der Figur; insbesondere kann die feierliche Bewegung des Schreitens in ihnen ausklingen. Die Statue wird noch mancherlei Formenveränderung erfahren; wir wissen von Klingers Plastik, daß erst das fertige Marmorwerk auch die endgültige Fassung gibt. Mit welcher Sorgfalt er arbeitet, sehen wir aus den zahlreichen Vorarbeiten; seine Mappen sind gefüllt mit Akt- und ganz besonders Gewandstudien; er hatte Draperien aufgebaut, sie auf Licht- und Schattenwirkungen geprüft und photographieren lassen; ferner hat er erst ein aufs genaueste durchgeführtes Aktmodell hergestellt (wie Rodin zu seinem Balzac), ehe er an die Modellierung der Draperie ging. Klinger erreicht im Wagner-Denkmal einen figuralen Monumentalstil, der einen Vergleich mit Dürers Aposteln, den Kupferstichaposteln und den gemalten der Pinakothek nahe legt. Man hat an die Gewandbehandlung der Naumburger Stifterstatuen erinnert, man könnte ebenso Donatellos Paulus an Or san Michele nennen. Am nächsten liegt mir der Vergleich mit dem großfigurigen Stil Dürers. Die Großartigkeit der verhaltenen Gebärden, der Charakter der Willensenergie und des stolzen Selbstbewußtseins im Kopfe, die feierliche Vereinfachung der Gewänder und die ungeheuere Energie plastischer Empfindung, die der ganzen Gestalt Leben und Wucht verleiht, werden in diesem Wagnermonument abermals, wie einst in Dürers Aposteln, „einen neuen Begriff von menschlicher Größe in die Erscheinung treten“ lassen.



